CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
OCTUBRE-DICIEMBRE 1975
ENERO 1976

304-307

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

304 - 307

(TOMO II)

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE DEL TOMO II

NUMEROS 304-307 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1975-ENERO 1976)

HOMENAJE A MANUEL Y ANTONIO MACHADO

(TOMO II)

LA SOLEDAD COMO SINO EN ANTONIO MACHADO

En su artículo «Ensimismamiento y alteración», dijo Ortega que era propio del hombre tener un *chez-soi* a que retirarse en oposición al animal que vivía en perenne alteración. Y ambos ingredientes se dan en la vida humana en diferente grado. En algunos la dosis de alteración es tan alta que apenas pueden vivir consigo mismos. En otros, en cambio, pesa tanto el ensimismamiento que andan por el mundo inmersos en su interioridad. Pocos pueden figurar en ese grupo como Antonio Machado. Hasta qué punto fue esto una condición innata, o algo más, es lo que trataremos de analizar aquí.

Como inicio vaya esta conjetura. Y es que aparentemente un sino trágico pareció presidir la vida del poeta para condenarlo siempre a una soledad más allá de lo que era de esperar. Y lo curioso es que ella no estuvo desprovista de los bienes espirituales que son propicios a una vida de relación más plena. Así tuvo Machado una familia tierna, una esposa querida y amante, una vida profesional normal y una carrera como escritor brillante. ¿Qué pasó, pues? Simplemente lo dicho. Que la tragedia lo tocó desde el principio para condenarlo a una soledad íntima que sería el requisito previo a su floración como gran poeta. Y con tal naturalidad que a menos que uno concatene todos los hechos no puede vistumbrar la magnitud y hondura de ese destino. Y es que, bien pensado, eso es auténticamente la tragedia. Una vida que desarrollándose naturalmente no puede, sin embargo, escapar a su sino. Veamos cómo eso se cumplió en la vida de Antonio Machado.

Anótese por lo pronto esto. Antonio Machado es el segundo de los hijos de un matrimonio al parecer feliz que vive dentro de una estructura familiar muy bien tejida. Y ceñida sin duda a valores tradicionales, por lo que el primogénito —su hermano Manuel— debe haber tenido posición excepcional dentro del núcleo. Ya Alfredo Adler ha señalado la importancia que tiene el orden del nacimiento del niño dentro de la constelación familiar. Por su primogenitura es

pues, Manuel, el centro de atención y sabiéndose gustado y querido y con posición predominante va a desarrollar la seguridad emocional y el carácter expansivo y extrovertido que todos conocieron después. Por lo mismo debe habérsele reputado desde los inicios como encantador y simpático.

Cuando Antonio nace un año después, su situación es diferente. La familia —aún fascinada con el primogénito— tendrá que poner cierta deliberación en la atención que preste al nuevo niño. Y sólo cuando éste la reclama debe habérsele dado. Desde el nacimiento, pues, gozará Antonio de más soledad que su hermano mayor. Y este es el primer paso en el largo camino hacia su ensimismamiento. Pero no se malentienda. No quiere esto decir que Antonio no fue un niño querido. No. Sólo que desde el principio se habituó a ver y a sentir como normal que el centro de atención fuese Manuel, mientras él podía vacar libremente hacia la contemplación y gozar de más largos períodos de soledad. La interiorización, ensimismamiento y profundización de su alma se inician así. El largo viaje hacia dentro ha comenzado, pues su vida se desarrolla, como dice Gabriel Pradal-Rodríguez, «en una serie de alquitaramientos espirituales misteriosos, y casi descarnados» (Antonio Machado, 1875-1939. *Vida y obra.* Hispanic Institute, Nueva York, 1951, p. 18).

No es extraño por eso que desde el inicio le atraigan más las cosas y el paisaje que los seres humanos. Al cabo para éstos no era la figura principal. Pero ante las cosas y la naturaleza será todo vibración. Aprendió así desde muy pronto a gustar de las plantas y del ruido de las fuentes que tanto sabor dan a su nativa Sevilla. Que esto es así queda patente en los primeros versos del «Retrato» que abre sus *Campos de Castilla:* «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / Y un huerto claro donde madura el limonero.» En definitiva, no la madre u otro ser humano. Sólo el paisaje. Por las mismas razones un algo de angustia, tristeza y desolación se irá macerando poco a poco en su alma. El lo llamará alguna vez melancolía.

En «Sueño Infantil» dirá:

Muda en el techo, quieta, dormida?
La gruesa nota de angustia está
y en la mañana verdiflorida
de un sueño niño volando va (*).

(*) Antonio Machado: «Obras. Poesía y prosa». Segunda edición. Buenos Aires, 1973, p. 117. Nota. Con respecto a este poema hay que aclarar que existen diversas versiones del mismo. En la propia página 117 se lee «negra» en vez de «gruesa». Y «pradera» en vez de «mañana». Aquí yo me he atenido a la versión más aceptada que se fundamenta en la lectura acuciosa del manuscrito de esta poesía, que está reproducido. Se aclara también que todas las citas de ahora en adelante se harán por la edición señalada indicando la página solamente.

Y en el poema VIII de su libro *Soledades* insiste en la nota triste de la infancia, de su infancia. Véase:

Yo escucho los cantos
de viejas cadencias
que los niños cantan
cuando en corro juegan
y vierten en coro
sus almas que sueñan.
cual vierten sus aguas
las fuentes de piedra:
con monotonías
de risas eternas
que no son alegres,
con lágrimas viejas
que no son amargas
y dicen tristezas,
tristezas de amores
de antiguas leyendas.
(Páginas 68 y 69.)

Repárese en que la risa no es alegre ni las lágrimas son amargas. De la lectura del poema no resalta la alegría despreocupada del coro infantil, sino un sentimiento profundo de honda melancolía que Antonio Machado, con esa difícil facilidad aparente que tan bien ha estudiado Carlos Bousoño, nos instila en el alma.

¿Hay algo biográfico en estos poemas? En el estricto sentido sin duda no, a pesar de esa primera persona que dice «Yo escucho los cantos». Pero sí en el sentido de un sentimiento profundo gestado en los lejanos días infantiles. Lo cierto es que la nota triste, resignada y agridulce que va a ser típica de Machado ya está en esos recuerdos. El lo reconoce cuando en su libro *Galerías*, de 1907, dice en el poema LXXVII:

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.
La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera:
pero recuerdo y, recordando, digo:
—Sí, yo era niño, y tú, mi compañera.
(Página 122.)

La confesión es clara. Fue la tristeza la compañera de su vida desde muy pronto. Antonio no fue sólo un niño ensimismado y soli-

tario, sino también un niño triste. Aprendió así a vivir más de sus recuerdos que de sus acciones. Fue más contemplativo que activo. Por eso la memoria se hará en él un instrumento de vida. Le servirá de sustento emocional. Y por eso el tiempo humano será su gran tema poético. En el poema citado continuará:

Y no es verdad, dolor, yo te conozco,
tú eres nostalgia de la vida buena,
y soledad de corazón sombrío,
de barco sin naufragio y sin estrella.
Como perro olvidado que no tiene
huella ni olfato y yerra
por los caminos, sin camino,
como el niño que en la noche de una fiesta
se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena,
así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.

(Páginas 122-23.)

Al leer estos versos no podemos menos que imaginarnos quizás el poeta niño probablemente perdido, o sintiéndose tal, en una fiesta en Sevilla, en Semana Santa. Pues el tono biográfico es obvio. Y adviértase. No sólo el poeta se sintió desde niño un poco perdido entre la gente, sino que también se sintió perdido en la vida y buscó el amparo paternal de Dios sin llegarlo a encontrar cabalmente nunca. Por eso en el poema «Iris de la noche» que dedicó a Valle-Inclán, escribe:

Y tú, Señor, por quien todos
vemos, y que ves el alma,
dinos si todos un día
hemos de verte la cara.

(Página 264.)

La duda sempiterna, como se ve, fue también su compañera.

Pero, insisto, no se piense que fue Antonio Machado un niño olvidado o malquerido. De haberlo sido no habría sido bueno, como él mismo se proclamó en su «Retrato»: «soy, en el buen sentido de la palabra, bueno» y como todos muy bien sabemos. No. Madre y padre lo rodearon de ternura y cuidado. Sólo que nos parece que no

con la devoción y entrega que confirieron al hijo mayor. De ahí que la alegría, despreocupación y sociabilidad fácil de Manuel se hicieran melancolía, ensimismamiento y soledad en Antonio. Por eso no faltan las referencias dulces a su madre. En las *Soledades*, en el poema LXVII, encontramos esto:

Ya sé que no responden a mis ojos,
que ven y no preguntan cuando miran,
los vuestros claros; vuestros ojos tienen
la buena luz tranquila,
la buena luz del mundo en flor que he visto
desde los brazos de mi madre un día.
(Página 118.)

Y en el poema LXXXVII puede leerse:

Y volver a sentir en nuestra mano,
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre...
(Página 129.)

Y aun esto:

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena
y de la buena albahaca
que tenía mi madre en sus macetas.
(Poema VII de *Soledades*, p. 68.)

Pero llama la atención cómo todas estas referencias son indirectas, casi impersonales. Son los ojos ¿de una amiga?, otra mano, o la tarde, los que remueven el recuerdo. No la madre en sí.

En cambio, las referencias al padre suelen tener un carácter más personal y directo. Bien conocido es el poema en que dice:

Mi padre en el jardín de nuestra casa,
mi padre, entre sus libros, trabajando.
Los ojos grandes, la alta frente,
el rostro enjuto, los bigotes lacios.
Mi padre escribe (letra diminuta)
medita, sueña, sufre, habla alto.
Pasea —oh padre mío ¡todavía!
estás ahí, el tiempo no te ha borrado.
(«Mi padre», poema. *Cancionero apócrifo*, p. 814.)

O el soneto muy divulgado en que el padre *lo presiente a él*, el poeta, ya viejo:

Esta luz de Sevilla... Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente.
Mi padre, en su despacho. —La alta frente,
la breve mosca, y el bigote lacio—.

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana.

(Páginas 309-10.)

No hacen falta más comentarios. El padre es para él figura más entrañable. Su sombra callada deambula por la memoria del poeta.

Pero la vida da otra vuelta para acendrar la soledad y contemplación en Antonio. Cuando el niño tiene ocho años, la familia se traslada a Madrid. Se sabe que las mujeres no han visto con buenos ojos el cambio, pero, al fin, se acostumbran. Ya en la capital un nuevo elemento, y bien importante, se añade al proceso de *profundización* del alma del menor de los Machado. La familia los pone a estudiar en la Institución Libre de Enseñanza. La intensa orientación ética del plantel en que don Francisco Giner de los Ríos es figura señera, da alimento a la vocación seria de Antonio. Su personalidad contemplativa y profunda halla allí cauce y modelos. No es de extrañar por eso que a la muerte del maestro, en 1915, responda el poeta con uno de sus poemas más sólidos y sentidos. Aquel en que dice aquella frase que conmueve a toda alma sensible y que traza un programa ético para España ajeno a la ceremonia y retórica luctuosas tradicionales: «Yunques, sonad; enmudeced, campanas». En otras palabras: el mejor homenaje al maestro es el trabajo diario, no el repiquetear vano en los campanarios.

Pero Madrid tiene para Antonio un riesgo. Un riesgo en su vía hacia el adentramiento. Es una ciudad con salero y plena de tentaciones. El teatro apasiona a los hermanos. Y también la vida bohemia.

Juntos recorren los cafés, colaboran en periódicos, y se inician en la euforia de la juventud.

¿Qué habría pasado si la vida no los separa y les dicta diferentes derroteros? Difícil suponerlo. Pero es lo cierto que es entonces la única vez en que Antonio se produce con cierta tendencia a seguir la moda imperante del modernismo en su forma más superficial. Algunos poemas de esa época recuerdan en el ritmo y la música aquellos de «la princesa Eulalia», tan sonoros, pero tan ajenos a lo mejor del alma de Darío. ¿Será necesario que recordemos aquí para ilustrar lo que decimos aquellas estrofas de «Fantasía de una noche de abril», que comienza con ésta?:

¿Sevilla?... ¿Granada?... La noche de luna
angosta la calle, revuelta y moruna,
de blancas paredes y oscuras ventanas...
Cerrados postigos, corridas persianas...
El cielo vestía su gasa de abril.

(Página 104.)

A qué seguir. Baste como muestra de la tentación por lo superficial y musical, pero sin real poesía, que alguna vez visitó a nuestro poeta en Madrid durante esta etapa de su vida. Pudo ser fatal. Pero no hay temor. La tragedia presidía su vida. La tragedia que lo condenaba siempre a la soledad. Y a su mismidad.

Esta vez la llamada del destino vino vestida de un signo de profunda tristeza. Inesperadamente, cuando todo parecía sonreírle, el padre muere de una enfermedad imprevista. Había ido a América en busca de mejor fortuna. Allí enfermó y no tuvo tiempo de regresar vivo al hogar. Murió en su Andalucía querida, pero lejos de sus hijos. La muerte del padre plantea problemas a los jóvenes Machado. La existencia despreocupada y bohemia ha terminado. Hay que contribuir al diario sostén del hogar que queda regentado por la madre y la abuela. Los hermanos no tienen una profesión lucrativa. Sí abundante cultura literaria. Por ahí habrá que ir. Después de consultar amigos y familiares deciden encauzarse como traductores. Ni pensar que en España puedan vivir como tales. Pero París está cerca. Allí irán. Manuel va primero. Luego lo seguirá Antonio. Así fue. Cuando éste llega a París su hermano lo introduce en algunos círculos. Es el año 1899. Allí trabajan para la editorial Garnier. Y Antonio, en la pequeña biografía que de él hace, dice: «Conocí personalmente a Oscar Wilde y a Jean Moreas». Pero nada del brillo parisino atrae realmente al solitario joven. Se vuelve solo a su tierra y a su Madrid. Se reincorpora a la vida bohemia y de teatro. Todavía sueña un

poco con ser un gran artista. La experiencia fracasa. Pero la vida continúa. El hermano también regresa. Poco después vuelven a intentar hacerse juntos una vida de buen pasar en París. Y regresan a la Ciudad Luz. Es 1902. Conoce en esta ocasión nuestro poeta a Rubén Darío. No parece que le impresionara mucho. Pero de nuevo abandona la idea de radicarse en la capital francesa y regresa a Madrid. Y también el hermano. Para esa época ya Antonio ha pensado seriamente en encauzar su vida por un camino profesional estable. Su francés es bueno. Aspirará a profesor de esta lengua. Y se prepara para las oposiciones, mientras su hermano sigue sus andanzas bohemias. Rubén Darío vuelve a España. Es entonces que se estrecha la amistad del hispanoamericano con los dos hermanos. Pero es a Antonio a quien él ve, a quien él siente como predestinado, porque es a él a quien dedica esa bellísima «Oración por Antonio Machado» que es un retrato anticipado de lo que el poeta será. Allí están los dísticos clarividentes:

Misterioso y silencioso
iba una vez y otra vez.
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver.

Y que termina con la innovación conocida:

Ruego por Antonio a mis dioses
ellos le salven siempre. Amén.
(Rubén Darío: *Obras completas*, Madrid, 1953,
tomo 5, pp. 1.016-17)

Y bien que lo salvaron. Su primer libro de poesías, *Soledades* —cuyo título es tan significativo— ha salido de las prensas en 1902 con la fecha de 1903. Ha sido muy bien acogido por la crítica. Pero Machado para esta época está enfrascado en hacerse de una carrera. Por fin, en 1906 gana una plaza como profesor de francés. Y esta vez su sino lo lleva a Soria, la rocosa, la árida, la señorial, la fría ciudad de la meseta castellana. Allí sueña nuestro poeta encontrar acomodo y sosiego. Y la vida serena y plácida que presiente sin realmente haberla conocido más que en la intimidad de su alma. Pero alguna premonición le aletea en el espíritu. Sabe, intuye, que allí le ocurrirá algo fundamental. ¿No es eso lo que se transparenta en esos versos del poema LXX del libro *Galerías*, de 1907?

Y nada importa ya que el vino de oro
rebose de tu copa cristalina,
o el agrio zumo enturbie el puro vaso...

Tú sabes las secretas galerías
del alma, los caminos de los sueños,
y la tarde tranquila
donde van a morir... Allí te aguardan
las hadas silenciosas de la vida,
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día.

(Página 119)

Y esto otro en el mismo libro:

Cuando el primer aroma exhalen los jazmines
y cuando más palpiten las rosas del amor,
una mañana de oro que alumbre los jardines,
¿no huirá, como una nube dispersa, el sueño en flor?

(Poema LXXXIV de *Galerías*, p. 127)

Ambos presagios se cumplieron. En Soria —como todos saben— encontró el amor que le proponía una «eterna primavera». Y en Soria también se le escapó el «sueño en flor» por la puerta trágica de la muerte un día de agosto, posiblemente luminoso como anuncia su verso.

Antes había ido a París de nuevo. En esta ocasión con su esposa, que allí enferma, para venir a morir a Soria. En Francia se pone en contacto con algo que va a dejar profunda huella en su espíritu. Asiste a las clases de Bergson, el filósofo que hizo de la memoria y de la inteligencia el análisis más penetrante en los principios del siglo. Y que tanto cuidado dedica al problema del tiempo. El hombre que desde *Materie et Memoire* hasta la *Pensée et le Mouvant*, pasando por *Les donnes inmediates de la concience* y *La Evolution Creatrice* hizo un estudio más agudo de las funciones de la inteligencia y del sentido del tiempo en la vida humana.

El contacto con Bergson determina, en mi opinión, una reorientación en los intereses de Antonio Machado. Estudiará Filosofía seriamente. La muerte de Leonor, su mujer, debe haber reforzado el propósito. Pues lo cierto es que otra vez, cuando nada parecía indicarlo —la esposa era casi una niña— Antonio Machado es condenado a la soledad. Y Soria, la Soria del «sueño primaveral» se le hace invivible. Tiene que huir de aquel escenario. Y se traslada a Baeza, en Andalucía.

Nada se sabe al respecto. El poeta fue hombre por demás pudoroso. Pero la soledad debe haber sido demasiada. Tal vez amenazante. Porque poco tiempo después la madre va a vivir con el hijo viudo. Ya no se separarán más y casi morirán juntos. Pero cosa

extraña. Tampoco entonces transparece su imagen en la obra machadiana. ¿Razones?... No las conozco. Es como para la conjetura... En una de las profecías de Juan de Mairena —la XIX— (véase p. 445 de *Obras)* puede leerse esto que quizás dé una pista:

> Donde la mujer suele estar como en España
> en su puesto, es decir, en su casa, cerca
> del fogón y consagrada al cuidado de los hijos,
> es ella la que casi siempre domina, hasta imprimir
> el sello de su voluntad a la sociedad entera. El
> verdadero problema es allí el de *la emancipación de*
> *los varones*, sometidos a un régimen maternal demasiado
> rígido. *(Lo destacado es mío.)*

¿Sintió el poeta en su vida el peso excesivo de la influencia maternal y lo consideró nocivo? Es punto a meditar.

Pero un hecho es cierto. La soledad no ha terminado con esta presencia. Ya se ha instalado en la profundidad del alma del poeta que sólo se siente vivir en el paisaje de su España, en el paisaje de Castilla, en el de Soria básicamente. No sé. Siempre me he preguntado si no sería porque, en el fondo, jamás pudo asirse a la onda de otro ser humano. Porque él vibraba en una que lo trascendía y que era su tierra, esa tierra que el amó tanto y con la que se identificó de tal manera que a ella y por ella sólo logró salir, ya al final, de su esencial soledad. Pero aún es pronto para llegar ahí.

Poco antes de morir su mujer ha salido su libro *Campos de Castilla.* Es el comienzo del año 1912. El gran poeta que es Antonio Machado ya está todo ahí. Ahí su gravedad serena, su hondura, su decir para todos con esa sencillez que es tan difícil realmente y tan compleja, su descripción de una España que parece hallar vida en cada roca, en cada sierra, en cada árbol, en cada río, en cada sol que asoma. Y todo para llorar y clamar con un dolor profundo y con una dignidad impresionante. Machado y el paisaje se funden y no se sabrá nunca donde comienza uno y termina otro. Pero en este libro también transparece algo que siempre preocupó a Machado: su desencanto frente a ciertos rasgos del alma española en oposición a su amor y a la tierra y a la entidad histórica que es España.

El hombre solitario que fue el poeta contempla a sus coterráneos desde la «barbacana» que es Soria con ojo agudo y crítico. Y deja constancia en esos *Campos de Castilla* de su mirar. Abundan así las descripciones de los aspectos negativos de lo humano y lo social en la vida española. Al azar van aquí algunas muestras.

En «A orillas del Duero» (p. 136) dirá:

Oh tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas:
decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones...

... y en que se ve la oposición entre su admiración por la tierra y su crítica a la apatía y falta de entusiasmo vital del español, lo que Ortega llamaría la «vida descendente».

Salto estrofas muy conocidas de *Por tierras de España* (pp. 138 y 139) para recordar sólo aquella final tan desoladora:

Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
—no fue por estos campos el bíblico jardín—
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín.

O esta estrofa por demás reveladora que inicia el poema «Del pasado efímero» (pp. 202-203):

Este hombre del casino provinciano
que vio a Carancha *recibir un día,*
tiene mustia la tez, el pelo cano,
ojos velados de melancolía;
bajo el bigote gris, labios de hastío,
y una triste expresión, que no es tristeza,
sino algo más y menos; el vacío
del mundo en la oquedad de su cabeza.

Y basta. Para Machado el hombre de España le ha fallado a su tierra. Es vano, envidioso, apático, sin entusiasmo. Pero ya sabemos que en esto no hacía más que responder a la orientación eticista de los hombres del 98 que tan bien ha estudiado, entre otros, Pedro Laín Entralgo.

Durante su estancia en Baeza, Machado ocupa su tiempo, como siempre, dando largos paseos, escribiendo, y básicamente, estudiando filosofía. Desde que asistió al curso de Bergson, en París, estos estudios le atrajeron profundamente. Pocas relaciones humanas, como habitualmente también. Sigue siendo un solitario. Sólo sale de su soledad en el círculo de amigos que se reúne en la farmacia de Almazán. Pero ninguna de estas relaciones es demasiado profunda. La soledad sigue siendo su gran compañera. Y con la soledad su alma se ensimisma más cada día. Nuevas capas de profundidad van añadiéndose. Y el tiempo y la memoria que lo aquilata se van haciendo más densos.

Pero en Baeza tiene una experiencia que dejará honda huella en su espíritu. Un día de abril de 1917, un profesor granadino de Teoría de la Literatura que recorría varias ciudades andaluzas con un grupo de alumnos, llegó a Baeza. Se llamaba don Martín Domínguez Berrueta. Y en el grupo de estudiantes iba un simpático y decidor joven de Granada. Su nombre: Federico García Lorca.

El poeta maduro y el poeta joven se encuentran entonces. De ahí nacerá una estimación y admiración mutuas que nunca terminarán. Cuando Lorca —como héroe de tragedia— es fusilado en Granada, será la voz de Antonio Machado quien clame poéticamente con más hondo acento. El eco de «El crimen fue en Granada» está siempre presente para los que una vez vibraron a su compás.

Son inolvidables las estrofas que siguen:

EL CRIMEN

Se le vio caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aun con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos,
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
—sangre en la frente, plomo en las entrañas—,
... Que fue en Granada el crimen
sabed —¡pobre Granada!—, en su Granada...

(Página 711)

Y no sé. Siempre he creído que este suceso tuvo mucho que ver con las decisiones posteriores de Antonio Machado. Se le metió muy adentro la muerte del poeta y la radical injusticia que entrañó.

En tanto, Baeza es marco estrecho en demasía para el poeta. La soledad espiritual es demasiada y puede ser paralizadora. Machado busca una salida. En carta a Unamuno de 31 de diciembre de 1914, se desahoga y dice:

> Yo sigo en este poblachón moruno, sin esperanzas de salir de él, es decir, resignado, aunque no satisfecho. Para salir de aquí tendría que intrigar, gestionar, mendigar, cosa incompatible, no sé si con mi orgullo o con mi vanidad. En los concursos saltan por encima de mí, aun aquellos que son más jóvenes en el profesorado...
>
> (Página 1.018)

Y en la posdata a otra, dirigida también a don Miguel, el 21 de marzo de 1915, le confiesa:

> P. D.—Ahora sale a concurso el Instituto de Alicante. No me atrae mucho el mar interno, pero en la esperanza de cambiar más tarde Alicante por otro lugar, voy a concursarlo. Esto no es óbice para que aguarde lleno de paciente esperanza la jubilación del señor Laserna.
>
> (Página 1.023)

Es que Unamuno le ha prometido interceder para que lo trasladen a Salamanca cuando el susodicho profesor se retire. El proceso no llega a cumplirse. Pero, en cambio, obtiene Machado el traslado a Segovia. Esta hermosa ciudad castellana representa para el poeta un respiro en muchos sentidos. No el menor que vuelve a su amada Castilla, a sus sierras y a sus parameras. Además se acerca a Madrid donde hay un ancla que lo llama: su hermano Manuel. A su vera se sintió siempre menos solo, más joven, más vital, más lleno de entusiasmo. Es un ser con quien puede hablar, compartir, soñar y hacer nuevos proyectos.

Segovia no lo defrauda. Encuentra algunos amigos. Y un grupo de jóvenes que lo siguen como a un Maestro. Y con quienes funda la revista «Manantial». En Segovia encuentra también algo que no había entrado en sus proyectos, pero que sí presintió: un nuevo amor. Amor tardío y diferente del tierno y devoto que tuvo por su esposa. Fue, creo, su único amor pasional. Tal vez sí por aquello que alguna vez él mismo escribió:

> Se ignora o se aparenta ignorar que la castidad es, por excelencia, la virtud de los jóvenes, y la lujuria, siempre, cosa de viejos.
> (De un «Cancionero Apócrifo de Abel Martín». *Obras*, p. 320)

Y en uno de sus proverbios y cantares de esta época (LVIII), dirá:

Creí mi hogar apagado,
y revolví la ceniza...
Me quemé la mano.

(Pág. 280)

En este caso fue la mujer como «diosa carnal» aunque no desprovista de valores espirituales —claro está— lo que le atrajo. Casi parece imposible que fuese Antonio Machado quien escribiera estos versos a Guiomar:

Hoy te escribo en mi celda de viajero,
a la hora de una cita imaginaria.

Rompe el iris al aire el aguacero
y al monte su tristeza planetaria.
Sol y campanas en la vieja torre.
Oh tarde viva y quieta
que opuso al panta rhei *su nada corre,*
tarde niña que amaba tu poeta!
¡Y día adolescente
—ojos claros y músculos morenos—,
cuando pensaste a Amor, junto a la fuente,
besar tus labios y apresar tus senos!
(*Obras*, p. 371)

O el bellísimo soneto:

ROSA DE FUEGO

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,

pasead vuestra mutua primavera,
y aun bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.

Caminad, cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta,

cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano.
(De un «Cancionero Apócrifo». *Obras*, p. 321)

Toda la poesía que escribe entonces Antonio Machado —y tal vez debido a las experiencias agradables de su vida entre Segovia y Madrid— se hace más risueña, menos sombría, más esperanzada. La adjetivación es más diáfana. Si antes los colores preferidos eran el cárdeno y el gris, ahora no será raro encontrar el tono *rosa* y la mañana *clara*. Alguien tendrá que hacer un día el estudio cuidadoso de la evolución de la adjetivación en el poeta, pues pocos como él concedieron tanta importancia al adjetivo y pocos lo usaron con tanta sabiduría, mesura y ritmo.

La época de Segovia va conformando también la materialización de un sueño largamente acariciado por el poeta. El ideal de la Re-

pública. La ilusión de un cambio que modifique sustancialmente la vida española. Desde hace años —como todos los hombres del 98— ha clamado no sólo en su poesía, sino en su prosa, por una vida distinta. En un artículo titulado «Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz» había escrito:

> Por lo pronto, nuestro patriotismo ha cambiado de rumbo y de cauce. Sabemos ya que no se puede vivir ni del esfuerzo, ni de la virtud, ni de la fortuna de nuestros abuelos; que la misma vida parasitaria no puede nutrirse de cosa tan inconsistente como el recuerdo; que las más remotas posibilidades del porvenir distan menos de nosotros que las realidades muertas en nuestras manos. Luchamos por libertarnos del culto supersticioso del pasado.
>
> (*Obras*, p. 845)

El 14 de abril de 1931 es un día de júbilo para Antonio Machado. Siente que se abre ante él una vida de tono y sesgo distintos. Está él entre los que izan la bandera de la República en Segovia aquel día. Y tras este triunfo su traslado a Madrid, su meta soñada. Va de profesor al Instituto Calderón de la Barca.

Ya está cerca de Manuel y podrá disfrutar también de sus entrevistas espaciadas y furtivas con su «diosa». Pero sólo por corto tiempo. Otra vez la soledad lo ronda. Pero sólo es ronda todavía, no presencia. Así tiene tiempo de urdir nuevos proyectos como el de escribir para el teatro junto con Manuel. Nace así *La Lola se va a los puertos* que tiene un buen éxito teatral y en cuya factura la imagen de Guiomar tanto tendrá que ver. El mismo poeta se lo afirma cuando le escribe:

> Voy a contarte la historia de esta comedia. El propósito de escribirla data de hace ya tres años. La copla popular de donde salió el título dice sencillamente:
>
> *La Lola se va a los puertos*
> *la isla se queda sola.*
>
> Mi hermano Manuel la glosó:
>
> *¿Y esta Lola quién será*
> *que así se marcha dejando*
> *la isla de San Fernando*
> *tan sola cuando se va?*
>
> Cuando la Membrives —hace ya tres años— nos pidió una comedia andaluza, pensamos en sacarla de la solearilla... Y hubiéramos hecho una comedia realista... Escrito estaba ya gran parte del

primer acto antes de conocerte. El propósito de sublimar a la Lola es cosa mía. Se me ocurrió a mí pensando en mi diosa... A ti se debe toda la parte trascendente e ideal de la obra. Porque yo no hubiera pensado jamás santificar a una cantadora.

(*Obras*, pp. 1.035-36)

Otras obras escribirán para el teatro ambos hermanos. Y alguna quedará inconclusa, como se sabe. Pero, repito. Está escrito que Machado no puede gozar de una vida íntima compartida, aunque sea parcamente.

El 19 de julio de 1936 sorprende a ambos hermanos separados por puro accidente en dos ciudades claves. En Madrid, Antonio. Con la República y con su ejército de milicianos. En Burgos, la otra capital, Manuel, que ha ido allí con su mujer para disfrutar de unas vacaciones con algunos familiares. La guerra dicta a ambos hermanos diferentes derroteros. Que ambos pudieron renunciar a la separación es posible.

Pero ¿quién ha podido alguna vez escapar al sino de la tragedia? ¿Y no hemos dicho que fue la vida de Antonio Machado marcada desde pronto por el signo de la soledad? Lo cierto es que ya la separación es definitiva como lo es también la de Guiomar. Ambas separaciones herirán al poeta en lo más hondo. Nunca se resignará a ellas y en ocasiones transparecerá en su poesía el dolor por estas ausencias. Aquí recuerdo uno de los sonetos que aparecen en *Poesía y Prosa varia de la Guerra*, el VI, en cuyo segundo cuarteto escribe:

Mi Sevilla infantil, ¡tan sevillana!
¡cuál muerde el tiempo tu memoria en vano!
¡Tan nuestra! Aviva tu recuerdo, hermano.
No sabemos de quién va a ser mañana.

(Página 717)

La llamada angustiosa al hermano está aquí presente. Como presente está su dolor por la reparación definitiva de Guiomar en el soneto V del mismo libro. Léase:

De mar a mar entre los dos la guerra,
más honda que la mar. En mi parterre,
miro a la mar que el horizonte cierra.
Tú, asomada, Guiomar, a un finisterre,

miras hacia otro mar, la mar de España
que Camoens cantara tenebrosa.
Acaso a ti mi ausencia te acompaña.
A mí me duele tu recuerdo, diosa.

La guerra dio al amor el tajo fuerte.
Y es la total angustia de la muerte,
con la sombra infecunda de la llama

y la sonada miel de amor tardío,
y la flor imposible de la rama
que ha sentido del hacha el corte frío.

(Página 717)

¿Quiérese una más desolada y entrañable angustia? Ya la soledad para Machado no tendrá otro horizonte que la muerte personal. Pero todavía lo sostiene una compañía, y gozosa en muchos aspectos. Se siente vibrar al unísono con su tierra. Y con su drama. Sus dolores los hace cuerpo en el suyo. Con ella se indigna y calma, se angustia y desvive. Por ella y para ella aún trina su cantar. Pero ella también se le va trágicamente. De ella también habrá de separarse. La soledad ya ahora será total.

La tragedia ha cumplido su ciclo. Apenas exiliado de su suelo nativo con el dolor profundo de haber perdido ya todas sus raíces sus fuerzas no tienen por qué rehacerse. Y se doblega a la muerte. Y casi solo, muere en Collioure, un día triste de febrero de 1939. Yo no encuentro mejor modo para terminar estas líneas de homenaje al gran poeta y gran hombre que fue Antonio Machado que copiar estos versos suyos en que clama por sumirse en el pueblo para escapar a la soledad, a esa soledad angustiosa que fue su destino, y que los titula curiosamente:

Ay, quién fuera pueblo
una vez no más!
Y una vez —quién lo sabría?—
curar esta soledad
entre los muchos amantes
como a las verbenas van
(albahacas de San Lorenzo,
fogaratas de San Juan!)
con el sueño de una
vida elemental.
Tú guardas el fuego,

yo gano el pan.
Y en esta noche de todos
tu mano en la mía está.

(*Coplas españolas*, p. 827)

Ya jamás estará solo Antonio Machado otra vez. Está y estará por siempre con su pueblo —el que habla su lengua más allá de todas las fronteras.

ROSARIO REXACH

301 East 75th Street
NEW YORK (USA)

ANTONIO MACHADO Y LAS GALERIAS DEL ALMA

«Galerías del alma... ¡el alma niña!
Su clara luz risueña;
y la pequeña historia,
y la alegría de la vida nueva...
¡Ah, volver a nacer, y andar camino,
ya recobrada la perdida senda!...» (1)

Desde hace muchos años uno de mis escritores predilectos ha sido el gran poeta español Antonio Machado. Como muchos lectores, he descubierto en sus poesías una fina sensibilidad humana que me ha tocado en las profundidades del alma. Entre las muchas poesías que me gustaban, sin embargo, había una que siempre me parecía problemática, porque no veía su relación con el resto de la obra de Machado. Me refiero al poema «Glosa» (LVIII), y no a los primeros versos que describen la admiración del poeta por Jorge Manrique, sino a los últimos versos que parecen contener una referencia a la idea de la reencarnación:

Tras el pavor de morir
está el placer de llegar.
¡Gran placer!
Mas ¿y el horror de volver?
¡Gran pesar! (p. 110).

Porque si el «placer de llegar» se refiere a la idea de entrar en la otra vida, el «horror de volver» debe ser una referencia a la idea de volver a nacer en esta vida de sufrimiento y dolor. Pues bien, aunque Machado no era lo que se puede llamar un católico ortodoxo, siempre lo había considerado un escritor más o menos representativo de la tradición cristiana, y la reencarnación es una idea que se asocia al pensamiento oriental. Además, como casi toda persona en el mundo occidental, nunca había tomado muy en serio la posibilidad de la reencarnación. Así, no pensé más sobre el asunto hasta que un día leí el libro de Concha Espina que contiene las cartas de Machado a Guiomar.

---

(1) Antonio Machado: «Obras: poesía y prosa», 2.ª ed.; Buenos Aires, Losada, 1973, p. 129. Al citar de las «Obras» de Machado siempre cito por esta edición, y doy el número de página, y el número del poema si es posible, al final de cada cita.

En una de las cartas, cuando Machado intenta encontrar la causa del profundo cariño que siente por ella, leí el pasaje siguiente: «¿O será que, acaso, tú y yo nos hayamos querido en otra vida? Entonces, cuando nos vimos no hicimos sino recordarnos. A mí me consuela pensar esto, que es lo platónico» (2). Y otra vez me pregunté si, en efecto, era posible que Machado creyera en la reencarnación. Estas palabras —«me consuela pensar esto»— parecen indicar que sí. Si esto fuera cierto, tendría unas poderosas consecuencias para la comprensión de su obra filosófica y cambiaría radicalmente la manera en que se han de interpretar muchas de sus poesías.

Resolví entonces estudiar el problema sistemáticamente. Pero no iba a ser fácil encontrar una solución, porque muchas de las ideas de Machado sobre el tema estaban expresadas en lenguaje poético, es decir en metáforas o símbolos, que pueden interpretarse de varias maneras. Además, en un país tan conservador en asuntos religiosos como lo es España, pocas personas se atreverían a expresar abiertamente una creencia tan heterodoxa. Es evidente también que muchos documentos personales, donde el poeta podía haber hablado más directamente sobre sus ideas filosóficas y religiosas, se perdieron durante la confusión de la Guerra Civil. Seguí adelante, no obstante, y creo haber hecho unas observaciones que, si no son definitivas, por lo menos tienen suficiente validez para echar nueva luz sobre varios puntos importantes de la obra de Machado.

I. LA REENCARNACION EN EL MUNDO OCCIDENTAL

Uno de los primeros descubrimientos que se hace al estudiar la idea de la reencarnación —también se llama transmigración o metempsicosis— es que no aparece solamente en el Oriente. También ha tenido muchos partidarios importantes en el mundo occidental. La metempsicosis constituye una parte importante de la filosofía griega. («A mí me consuela pensar esto, que es lo platónico», había escrito Machado) (3). Tal doctrina aparece en la Cábala, escritura esotérica de la religión judía. También hay referencias a la reencarnación en la Biblia, y ciertos historiadores creen que hay suficientes pruebas para indicar que formaba parte de la religión cristiana en sus orígenes (4).

(2) Concha Espina: «Antonio Machado, a su grande y secreto amor», Madrid, Lifesa, 1950, p. 117.

(3) Hay frecuentes referencias a la idea de la reencarnación en la obra de Platón; pueden verse especialmente las obras siguientes: «La república», 614-621; «Fedro», 245-252; y «Fedón», 73-77.

(4) Para un estudio completo de estos puntos, el lector puede consultar los libros «Reincarnation in World Thought», editado por Joseph Head y S. L. Cranston, New York.

Uno de los primeros padres de la Iglesia Católica, Orígenes (185-254 A. D.), predicó la transmigración de las almas, y sus ideas recibieron mucha atención, hasta que fue anatemizado en 553 A. D. Después de esta fecha, la reencarnación nunca ha sido parte del cristianismo oficial, pero ha persistido en ciertas sectas, como los Rosicrucianos y la Teosofía, y también ha vuelto a aparecer en las ideas de muchos pensadores individuales (5). En las últimas décadas ha habido un creciente interés en la reencarnación, y muchos libros nuevos han sido publicados sobre el tema. Varias obras, por ejemplo, el libro del profesor Ian Stevenson, tratan de probar científicamente que la reencarnación es una realidad (6).

¿Y cuál es el valor de esta creencia para el hombre moderno? Para muchas personas, la teoría de la reencarnación, junto con la ley del karma, ofrece una explicación lógica para muchos problemas religiosos y filosóficos que el cristianismo nunca ha podido resolver. También hay evidencia para creer que, en un período u otro, estas ideas han florecido en casi todas partes del mundo. Tal universalidad parece indicar que la reencarnación es una de esas creencias espontáneas o instintivas, por medio de las que el hombre responde a los problemas más urgentes de su existencia.

II. MACHADO Y EL PENSAMIENTO ORIENTAL

Hombre occidental,
tu miedo al Oriente, ¿es miedo
a dormir o a despertar? (p. 833).

Un estudio completo de la relación entre la filosofía de Machado y el pensamiento oriental no puede caber en estas páginas, pero, para servir como base del estudio de la reencarnación, pueden señalarse rápidamente algunos puntos de contacto. Sin más investiga-

---

Julian Press, 1969, y «Reincarnation for the Christian, de Quincy Howe, Jr., Philadelphia, Westminster Press, 1974.

(5) Según el libro «Reincarnation in World Thought» ya citado, la lista de los que han expresado una creencia en alguna forma de reencarnación es muy extensa e incluye, entre muchos otros, los nombres siguientes: Pitágoras, Sócrates, Platón, Cicerón, Plotino, Orígenes, Giordano Bruno, Emanuel Swedenborg, Benjamín Franklin, Immanuel Kant, J. W. Von Goethe, G. W. F. Hegel, Friedrich Von Schlegel, Arthur Schopenhauer, Víctor Hugo, Ralph Waldo Emerson, Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Walt Whitman, Leon Tolstoi, Williams James, James Joyce, C. G. Jung, Salvador Dalí.

(6) Ian Stevenson: «Twenty Cases Suggestive of Reincarnation», New York, American Society for Psychical Research, 1966. Véanse también los libros sobre las teorías de Edgar Cayce (Cerminara, Bro, Robinson, etc.), los libros de Ruth Montgomery, y los llamados «Seth Books», de Jane Roberts: «The Seth Material», «Seth Speaks», y The Nature of Personal Reality.

ción, es imposible decir cuándo empezó o dónde se originó el interés de Machado en el Oriente, pero será evidente a través del estudio que sigue que este interés aparece en los primeros poemas y desde entonces continúa hasta su muerte.

En un ensayo sobre Saavedra Fajardo, Machado juega con las palabras, pero su significado es obvio: «El Occidente parece cada vez más desorientado... De buen y de mal grado, habrá que orientarse un poco» (p. 687). A veces Machado expresa una clara preferencia por el pensamiento oriental, como en estas palabras de Juan de Mairena (7): «Yo os enseño, o pretendo enseñaros, oh amigos queridos... el respeto a la sabiduría oriental, mucho más honda que la nuestra y de mucho más largo radio metafísico» (pp. 607-608). En otras ocasiones, es más ecléctico y combina la filosofía griega, el budismo y el cristianismo:

Siembra la malva:
pero no la comas,
dijo Pitágoras.
Responde al hachazo
—ha dicho el Buda ¡y el Cristo!—
con tu aroma, como el sándalo.
Bueno es recordar
las palabras viejas
que han de volver a sonar (CLXI, lxv, p. 282) (8).

También es evidente que Machado no sólo tiene interés en el Oriente, sino que conoce bien muchas teorías específicas, como lo indica el siguiente análisis de la filosofía de Scopenhauer; habla de la teoría de Schopenhauer con respecto a la Voluntad, y viene a decir: «de ella ha brotado el mundo de la representación, el sueño búdico, la vana apariencia en que se ahoga la conciencia humana. Si de algún modo se nos revela —en nuestro yo, donde el velo de Maya alcanza alguna transparencia— es como dolor, ansia de no ser, apetencia de nirvana y de aniquilamiento de la personalidad» (p. 774). Emplea la palabra «karma» al hablar del destino del hombre moderno (p. 913), y en otras ocasiones vuelve a referirse al «velo de Maya», para expresar la idea de que el mundo sensible esconde la realidad absoluta (p. 573 y p. 800). Tal concepto es, sin duda, el origen del «doble espejismo» —el mundo de afuera y el mundo de adentro— al que Machado se refiere en el prólogo de *Campos de Castilla* (p. 51).

(7) Juan de Mairena también dice que su maestro Abel Martín estaba «más inclinado, acaso, hacia el nirvana búdico, que esperanzado en el paraíso de los justos» (p. 494).

(8) Juan de Mairena repite la misma combinación: «La humanidad produce muy de tarde en tarde hombres profundos... (Buda, Sócrates, Cristo)» (p. 640).

De ahí también la idea de que «la vida es sueño», que permea su propia obra y que no tiene su origen en la literatura española; Machado declara en una entrevista que «Calderón es el gran poeta barroco que da estructura dramática al viejo tema de la leyenda de Budha» (9).

Así, Machado tenía interés y tenía además cierto conocimiento de la sabiduría oriental. Queda determinar cuáles son los resultados de todo esto para su propio pensamiento filosófico. Antes de intentarlo, señalemos rápidamente algunas diferencias básicas entre el pensamiento de Occidente y el de Oriente.

Según el cristianismo ortodoxo, Dios crea el universo de la nada; lo saca de un vacío que está totalmente separado del ser divino. Tal creación significa, desde el principio, una fundamental separación entre Dios y sus criaturas. De ahí la necesidad de una redención que produzca la unión con Dios, al fin de la vida.

Gran parte de la filosofía oriental, por otra parte, se basa en una concepción panteísta, según la cual Dios y el universo son uno. Las almas son parte de Dios, son sus emanaciones, y no hay separación, porque todo lo que *es* es parte del Ser Supremo. Por eso toda criatura tiene dentro de sí, como su esencia básica, una pequeña chispa divina. La separación solamente ocurre cuando las almas toman forma material. Al encarnarse, olvidan su origen divino, pierden el contacto con el Absoluto, y tienen que vivir en el mundo relativo de las apariencias.

Así; aunque el alma nunca pierda su divinidad espiritual, en esta vida la separación es absoluta. Siempre tiene la posibilidad de volver a unirse con Dios en la otra vida, pero no es fácil, porque al bajarse al mundo de la materia, el alma se cubre de imperfecciones e impurezas. Y no basta una sola vida para limpiarse. El alma está condenada a seguir en la eterna rueda de las vidas sucesivas hasta que logre purificarse; solamente cuando esto ocurra se libra de la necesidad de renacer y puede volver a unirse con la divinidad. Con respecto a este momento de unión final, hay cierta diferencia de opinión. Algunos creen que el individuo no retiene su identidad, ni entre las sucesivas reencarnaciones, ni al unirse con Dios en el estado de nirvana. Otros más optimistas, creen que el alma siempre retiene su conciencia personal y que, cuando entra en el estado de nirvana, es para seguir evolucionándose eternamente en otros niveles de la múltiple realidad divina.

Otra consideración importante que no se ha mencionado todavía es la ley del karma. Según esta ley universal, lo que hacemos en

(9) Citado por Aurora de Albornoz en «Antonio Machado: Antología de su prosa», III (Madrid, Edicusa, 1970), p. 226.

esta vida determina en gran parte lo que seremos en las vidas futuras. Para los más pesimistas, esta ley representa un obstáculo casi insuperable a la purificación del alma, porque las imperfecciones seguirán perpetuándose vida tras vida. Para los que creen que el hombre es libre para escoger, sin embargo, la ley del karma no es un obstáculo insuperable y, aún más importante, explica la existencia del sufrimiento, algo que el cristianismo nunca ha podido hacer. El mal, propiamente tal, es solamente relativo, porque, visto desde la perspectiva absoluta de la voluntad divina, *todo* lo que ocurre tiene el propósito de enderezar al hombre en su camino hacia la perfección de su alma.

Volviendo a las ideas de Machado, vemos en seguida que nuestro poeta y filósofo rechaza el concepto cristiano de la creación *ex nihilo* (p. 573), porque para él, Dios no crea el mundo; Dios *es* el mundo: «Dios no es el creador del mundo, sino el ser absoluto, único y real, más allá del cual nada es. No hay problema genético de lo que es. El mundo es sólo un aspecto de la divinidad; de ningún modo una creación divina... Hablar de una creación del mundo equivaldría a suponer que Dios se creaba a sí mismo» (pp. 349-350). También es evidente que la metafísica de Machado, como la de muchos pensadores del Oriente, se basa en una «concepción panteísta». Así la define Juan de Mairena (p. 531) y luego, de acuerdo con esta concepción, describe la relación entre Dios y el alma: «Imaginemos una teología sin Aristóteles, que conciba a Dios como una gran conciencia de la cual fuera parte la nuestra» (p. 530). Esta gran conciencia panteísta también es equivalente a la mónada universal de Abel Martín: *«el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo»* (p. 316); «El universo, pensado como substancia, fuerza activa consciente, supone una sola y única mónada, que sería como el alma universal de Giordano Bruno» (pp. 316-317). A esto se refiere Machado, sin duda, en el documento autobiográfico recobrado por Vega Díaz, cuando dice: «En el fondo soy un creyente en una realidad espiritual opuesta al mundo sensible» (10). Y si todos pertenecemos a la conciencia divina, consta también que Machado cree en la divinidad del alma, tal como lo expresa en otra entrevista al declarar: «Todos llevamos un poco de Dios en el corazón» (11). Juan de Mairena expresa idéntica idea, cuando define a Dios como «el padre de todos, cuya impronta más o menos borrosa, llevamos todos en el alma» (p. 435).

---

(10) Francisco Vega Díaz: «A propósito de unos documentos autobiográficos inéditos de Antonio Machado», «Papeles de Son Armadáns», LIV (1969), p. 70.

(11) Véase P. Pla y Beltrán: «Mi entrevista con Antonio Machado», «Cuadernos americanos», LXXIII, 1 (1954), p. 237.

Todo esto es necesario para entender el concepto que Machado tiene del amor: «Porque es allí, en el corazón del hombre, donde se toca y se padece otra otredad divina, donde Dios se revela al descubrirse, simplemente al mirarnos, como un *tú de todos,* objeto de comunión amorosa» (p. 503). De acuerdo con la doctrina panteísta que acabamos de examinar, el «objeto amoroso» que todos buscamos y nunca podemos encontrar en este mundo, es Dios, del cual nos hemos separado y al cual anhelamos volver. Por eso Abel Martín declara que la amada «es, en cierto modo, una con el amante, no al término como en los místicos, sino en su principio» (p. 320). Por eso también, cada encuentro amoroso trae consigo una sensación de «pérdida de una compañía» (p. 322).

Es aquí, precisamente, donde muchos críticos entienden mal el pensamiento de Machado, cuando afirman que la separación entre Dios y el alma significa que Machado no cree en una divinidad. «Una fe negativa —Machado ha escrito en una carta a Unamuno— es también absurda» (p. 1.016). Dios sí existe para Machado; lo que no existe es la capacidad de pensarlo lógicamente: «Quien piensa el ser puro... piensa, en efecto, la pura nada... El pensamiento lógico solo se da, en efecto, en el vacío sensible» (p. 333). Dios no es la nada, como algunos han sostenido; Dios *crea* la nada —«*Fiat umbra!* Brotó el pensar humano»— al darle al hombre la capacidad de pensar lógicamente. El ser divino no puede ser conceptualizado, pero Dios quiso que el hombre tuviera por lo menos una *idea* de su naturaleza verdadera. Muchas personas no reconocen el valor del don divino; piensan que la lógica es lo único que importa, y su lógica les dice que Dios no existe, que el mundo no es real. Machado les responde: «¡Y qué cosa tan absurda... es la lógica!» (p. 537), y en el siguiente poema declara irónicamente:

El hombre es por natura la bestia paradójica,
un animal absurdo que necesita lógica.
Creó de nada un mundo y, su obra terminada,
«Ya estoy en el secreto —se dijo—, todo es nada» (p. 215).

Pero Dios *es;* queda siempre detrás del velo de Maya de nuestros conceptos lógicos y el hombre tiene, a pesar de lo dicho anteriormente, dos posibilidades de una vuelta. El hombre de Oriente a veces logra entrar en un estado de unión con el Absoluto, cuando se aísla del mundo sensible durante los períodos de meditación. Para Machado, el equivalente a la meditación oriental es el «pensar poético», el que funciona «de sentido inverso al del pensamiento lógico» y por eso «se da entre realidades, no entre sombras» (p. 334). Es a través de

la poesía —que Machado define como «aspiración a conciencia integral»— que el hombre de occidente puede, aun en esta vida, volver a sentirse parte del Ser que es Dios: «Borra las formas del cero, / torna a ver, / brotando de su venero, / las vivas aguas del ser» (p. 337). No obstante, esta manera de volver a Dios, como toda actividad intuitiva, no es permanente. La otra posibilidad de volver, la vuelta definitiva, tiene que ser en la otra vida, en la vida de una «realidad espiritual» más alta a la que el alma llega, al término del largo ciclo de vidas purificadoras.

Pero antes de llegar a este punto final, hay varias cosas que será necesario considerar. Porque si Machado cree en la divinidad del alma, creerá también en su inmortalidad. Y si el alma es inmortal, habrá existido antes de nacer en esta vida. Así, en la siguiente sección de este estudio examinaré las ideas de Machado con respecto al alma y su origen divino.

III. LA PRE-EXISTENCIA DEL ALMA

La vida baja como un ancho río...
... ...
Pero aunque fluya hacia la mar ignota,
es la vida también agua de fuente
que de claro venero, gota a gota,
o ruidoso penacho de torrente
bajo el azul, sobre la piedra brota (p. 309).

Pérez Ferrero afirma que el incidente de los delfines descrito por Juan de Mairena es un suceso real que ocurrió antes del nacimiento de Machado (12). Cuando termina la descripción de este incidente, Mairena comenta: «Fue una tarde de sol, que yo he creído o he soñado recordar alguna vez» (p. 559), y al comentar sobre el pasaje citado, Gabriel Pradal-Rodríguez habla de un «Antonio Machado, soñador y atávico, para quien la propia vida comienza desde antes de nacer» (13). ¿Es cierto que Machado «recordó» este episodio de antes de su propio nacimiento? En muchas poesías el poeta da gran importancia a la idea de los sueños que le ayudan a recordar el pasado:

Y podrás conocerte, recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,

(12) Miguel Pérez Ferrero: «Vida de Antonio Machado y Manuel», Buenos Aires, Austral, 1953, pp. 19-20.
(13) Gabriel Pradal-Rodríguez: «Antonio Machado: vida y obra», New York, Hispanic Institute, 1951, p. 19.

en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.
De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños (LXXXIX, p. 130).

En otro poema, Machado se refiere también al alcance temporal de estos recuerdos intuitivos:

Algunos lienzos del recuerdo tienen
luz de jardín y soledad de campo;
la placidez del sueño
en el paisaje familiar soñado.
Otros guardan fiestas
de días aún lejanos... (XXX, p. 84).

Hay, pues, dos clases de recuerdos: unos son de un pasado inmediato que aún es familiar; otros son vagas memorias de un tiempo más remoto. ¿Por qué Machado hace esta distinción? ¿Todos los recuerdos son de esta vida, o Machado quiere decirnos que los segundos son de una previa existencia? Si es así, bien podemos comprender la importancia de ese «don preclaro», porque en sueños el poeta tal vez puede recordar su origen divino. Esta es la idea que Machado expresa metafóricamente en el poema LXXXVIII:

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas (p. 129).

La preocupación con el origen ocurre aun en los poemas más tempranos, como en el poema «Galerías», escrito entre los años 1898 y 1902, y publicado en la primera edición de *Soledades* en 1903.

Yo he visto mi alma en sueños,
como un estrecho y largo
corredor tenebroso,
de fondo iluminado...
Acaso mi alma tenga
risueña luz de campo
y sus aromas lleguen
de allá, del fondo claro (pp. 32-33).

Así es que en sueños el poeta descubre «cosas de ayer que sois el alma» (LXXXI, p. 120), esas cosas de su «alma vieja» (XLI, p. 94),

vieja, porque ha existido desde siempre, como el alma del mendigo en el atrio, del cual declara: «Más vieja que la iglesia tiene el alma» (XXXI, p. 85).

Sí, el «don preclaro» de la visión intuitiva tiene a veces la gran ventaja de penetrar el velo de Maya, como en el poema LXII: «Desgarrada la nube; el arco iris / brillando ya en el cielo...». Pero también hay una gran desventaja, porque una visión intuitiva nunca es permanente, sino pasajera e intangible: «Y todo en la memoria se perdía / como una pompa de jabón al viento» (pp. 114-115). Por eso, la sensación de pérdida que también se asocia a la idea de buscar el origen: «... Alma ¿qué has hecho de tu pobre huerto?» (LXVIII, p. 118); «Tengo en monedas de cobre / el oro de ayer cambiado» (XCV, p. 133). Por eso también Machado siempre busca la fuente de la vida, lleno de nostalgia por el origen perdido:

Como yo cerca del mar,
río de barro salobre,
¿sueñas con tu manantial? (CLXI, lxxxvii, p. 286).

Gran parte de lo que yo he tratado de mostrar hasta aquí, Machado lo expresa en el poema LXI. En los primeros versos vuelve a cantar el valor de una «verdad divina» que se vislumbra en «Esas galerías, / sin fondo del recuerdo». Si el recuerdo no tiene «fondo», es porque el pasado del alma no tiene límite: retrocede hasta perderse en la existencia inteminable del Creador. Y no es la lógica, sino la intuición poética la que hace posible la visión misteriosa:

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto (p. 113).

¿Es una coincidencia que Machado emplee el verbo «se orienta», o lo emplea con doble sentido, como en otra ocasión ya citada, para darnos la clave a los versos que siguen? Porque el poeta siente el «laborar eterno» de las «doradas abejas» y entonces declara:

la nueva miel labramos
con los dolores viejos,
la veste blanca y pura
pacientemente hacemos... (p. 114).

La explicación que se ha dado para estos versos es que las abejas, que representan la facultad intuitiva del poeta, convierten los an-

tiguos sufrimientos en nueva miel, que es la nueva poesía. Pero si tiene doble sentido el verbo «se orienta», tal vez hay un segundo nivel en el que se puede entender el resto del poema. Bien puede ser que las «doradas abejas» y su «eterno laborar» simbolizan la antigua ley del karma que nos ayuda a purificar el alma. De acuerdo con este concepto, que también aparece en otros poemas de Machado (14), el hombre tiene que sufrir los «dolores viejos» durante muchas vidas, es decir «pacientemente», para poder hacer «la veste blanca y pura» de su alma. Todo esto lo sabe el poeta, pero el alma que no piensa insuitivamente estará condenada a ver solamente un reflejo de la realidad, un reflejo deformado por el velo de los conceptos lógicos:

El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco... (p. 114).

Así, después de estudiar el tema de la pre-existencia del alma, será necesario determinar si Machado de veras tiene fe en la posibilidad de sobrevivir después de la muerte. Veámoslo en la siguiente sección de este estudio.

IV. LA ESPERANZA DE VIDA DESPUES DE LA MUERTE

En los yermos altos
veo unos chopos de frío
y un camino blanco (p. 723).

Mucho se ha escrito sobre la actitud de Machado hacia la muerte. Algunos escritores han notado una semejanza entre Machado y Heidegger, sosteniendo que, en los dos, existe la misma actitud de resignación estoica ante la idea de la muerte. Un escritor hasta ha creído ver en Machado una actitud de «fría serenidad» y aun «menosprecio», ante la muerte de ciertas personas conocidas (15). Tal vez la palabra «menosprecio» sea demasiado fuerte, pero si hay cierta sere-

(14) Una sugestión de la ley del karma se encuentra en el poema LIX: «... y las doradas abejas / iban fabricando en él, / con las amarguras viejas, / blanca cera y dulce miel...» (p. 11'); y también el LXXXVI empieza con estos vesos: «Eran ayer mis dolores / como gusanos de seda / que iban labrando capullos; / hoy son mariposas negras; / ¡De cuántas flores amargas / he sacado blanca cera!» (p. 128).

(15) Pablo de A. Cobos habla de esta actitud en dos artículos: «La muerte personal en Antonio Machado», «La Torre», 65 (1969), pp. 53-69; y «Una identificación en Machado», «Insula», XXV, 279 (1970), p. 13.

nidad estoica en la actitud de Machado, bien puede ser porque no está convencido de que la muerte represente la aniquilación del ser.

Sea lo que sea su actitud en algunos casos específicos, no cabe duda de que Machado ha sufrido profundamente a causa de la muerte pero, como veremos, nunca pierde del todo su esperanza en la otra vida. Al describir la fe de los personajes de la gran novela rusa, Machado parece describir también su propia fe: «dudan, vacilan, como dudan y vacilan las almas sinceras y profundas, siempre divididas en sus entrañas; pero siempre se diría que alcanzan a ver una luz interior reveladora de la suprema esperanza» (p. 904). Aun en los poemas que la mayoría de los críticos han interpretado negativamente hay, a veces, indicios de esperanza. Y esta esperanza no se limita, como algunos escritores han sostenido, solamente al período inmediatamente después de la muerte de Leonor, sino que está presente en los poemas más tempranos, y continúa hasta el momento de su propia muerte.

En vista de lo que dice en el documento recobrado por Vega Díaz, es evidente que Machado distingue entre la realidad espiritual, en la cual es un «creyente», y el mundo sensible revelado por el pensamiento lógico. En términos físicos, pues, la muerte sí es definitiva. Esto es indudablemente lo que Machado quiere expresar en el poema siguiente:

¿Dices que nada se pierde?
Si esta copa de cristal
se me rompe, nunca en ella
beberé, nunca jamás (CXXXVI, xliii, p. 221).

Juan de Mairena declara: «La muerte va con nosotros, nos acompaña en vida»; pero entonces añade significativamente: «ella es, por de pronto, cosa de nuestro cuerpo» (p. 464). Si el cuerpo, representado por la «copa de cristal», se pierde para siempre, ¿qué es lo que ocurre con el alma? Machado contesta en otro poema:

Tú sabes las secretas galerías
del alma, los caminos de los sueños,
y la tarde tranquila
donde van a morir... Allí te aguardan
las hadas silenciosas de la vida
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día (LXX, p. 119)

En uno de los primeros poemas de *Soledades* (1903), Machado hace la misma distinción entre cuerpo y alma. Es el momento de la muerte: «Los golpes del martillo / dicen la negra caja; / y el sitio de

la fosa, / los golpes de la azada». Mas el «aura», símbolo de la vida nueva, consuela al alma —«pura veste blanca»— al decirle: «No te verán mis ojos; / ¡mi corazón te aguarda!» (XII, p. 72). Los ojos —el cerebro, el pensar lógico —ya no verán tu cuerpo en el mundo de las formas; pero el corazón —la intuición, el pensar poético— aguarda tu alma en el mundo de la realidad espiritual.

Otro poema temprano. «En el entierro de un amigo», que muchos críticos han citado como ejemplo del pesimismo de Machado, termina así:

Sobre la negra caja se rompían
los pesados terrones polvorientos...
El aire se llevaba
de la honda fosa el blanquecino aliento.
—Y tú, sin sombra ya, duerme y reposa,
larga paz a tus huesos...
Definitivamente,
duerme un sueño tranquilo y verdadero (IV, p. 64).

El poema presenta ciertas dificultades que la crítica no ha resuelto. Porque si se describe aquí una muerte definitiva y total, ¿qué es el «blanquecino aliento» que sale de la fosa? ¿Es el polvo de los terrones quebrados, o es el alma blanca y pura que vuelve a su Creador? (16). La frase «sin sombra ya», ¿quiere decir que el alma se ha librado por fin de las imperfecciones del cuerpo? Y ¿qué es lo que duerme un «sueño tranquilo y verdadero», es el alma o los «huesos»?

A pesar de las dificultades con el poema IV, en otros poemas Machado expresa claramente su esperanza de otra vida. En «Horizonte», por ejemplo, el poeta camina hacia el «ocaso», fin del día y símbolo de la muerte, y entonces siente en su corazón una promesa de renovación:

Y yo sentí la espuela de mi paso
repercutir lejana en el sangriento ocaso,
y más allá, la alegre canción de un alba pura (XVII, p. 76) (17).

Y en otro poema temprano:

La tarde todavía
dará incienso de oro a tu plegaria,
y quizá el cenit de un nuevo día
amenguará tu sombra solitaria... (XXVII, p. 83).

(16) En «Profesión de fe», Machado dice de Dios: «... su aliento es alma, y por el alma alienta...» (p. 227).

(17) Juan Ferraté dice que este poema forma parte de una serie donde predomina el tema de la renovación; también menciona los números IX, XXIII, XXV, XLII, L, LXX, LXXX, LXXXVII: «Ideas del alma», «Papeles de Son Armadáns», IV, 11 (1957), p. 190.

El LXXVIII es otro poema que algunos críticos han visto como un indicio de la falta de esperanza que Machado siente ante la muerte. El poeta habla con su alma y le pregunta si, al morir, se perderá para siempre el recuerdo del amor divino: «¿Y ha de morir contigo el mundo mago / donde guarda el recuerdo / los hálitos más puros de la vida, / la blanca sombra del amor primero...?». Luego termina:

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento? (p. 123).

Es significativo que Machado no haga una declaración negativa, sino una pregunta; se pregunta si la muerte significa el fin de la conciencia individual. ¿Es que la vida ha fundido, con elementos primordiales, una forma nueva sólo para destruirla con su muerte? En este poema solamente pregunta, pero en otra ocasión aventura

Recuerdos de mis amores,
quizá no debéis temblar:
cuando la tierra me trague,
la tierra os libertará (p. 820).

La afirmación más clara de su fe en la inmortalidad del alma, Machado la hace en el poema CXLIX, «A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla». El poema contiene también una angustiosa descripción del tiempo y de su efecto corrosivo en el mundo físico:

Al corazón del hombre con red sutil envuelve
el tiempo, como niebla de río una arboleda.
¡No mires; todo pasa; olvida: nada vuelve!
Y el corazón del hombre se angustia... ¡Nada queda!... (p. 241).

El hombre se angustia porque, en el mundo de los sentidos, todo es frágil y transitorio. Pero el tiempo es un efecto del «doble espejismo» por el cual estamos obligados a mirar el Ser verdadero, y, como todo concepto producido por el pensar lógico, trae conclusiones funestas para la vida humana. Aquí, como en otras ocasiones, Machado no se satisface con lo que le dice la lógica («Confiamos / en que no será verdad / nada de lo que pensamos»), y apela de nuevo al pensar poético: «Pero el poeta afronta el tiempo inexorable, / como David al fiero gigante filisteo...» Y, aunque su existencia se ha puesto en duda durante la época racionalista, lo que le permite triunfar es el alma:

El alma. El alma vence —¡La pobre cenicienta,
que en este siglo vano, cruel, empedernido,
por esos mundos vaga escuálida y hambrienta!—
al ángel de la muerte y el agua del olvido.
Su fortaleza opone al tiempo, como el puente
al ímpetu del río sus pétreos tajamares;
bajo ella el tiempo lleva bramando su torrente,
sus aguas cenagosas huyendo hacia los mares.
Poeta, el alma sólo es ancla en la ribera... (p. 242).

Esa fe es la misma que le alienta a Machado en el trágico momento de la muerte de su esposa Leonor. «Algo inmortal hay entre nosotros —Machado escribe en una carta a Unamuno, poco después de la muerte de Leonor— que quisiera morir con lo que muere. Tal vez por esto viniera Dios al mundo. Pensando esto me consuela algo. Tengo a veces esperanza. Una fe negativa es también absurda... En fin, hoy vive en mí más que nunca y algunas veces creo firmemente que la he de recobrar» (p. 1.016). Así lo expresa también en su poesía: «Late, corazón... No todo / se lo ha tragado la tierra» (CXX, p. 190); «Vive esperanza: ¡quién sabe / lo que se traga la tierra!» (CXXII, p. 191).

En un artículo poco conocido sobre la muerte de su amigo don Blas Zambrano, Machado vuelve a manifestar su fe en la inmortalidad del alma. Describe su último encuentro con don Blas en Barcelona y declara que, en esa ocasión, lo encontró un poco envejecido. Entonces sigue: «Parecióme, sin embargo, que lo más suyo, lo indefinible personal que nos permite recordar y reconocer a las personas, no sólo no se había borrado en él, sino que aparecía más intacto que nunca... Y hoy pienso que si es esto lo que don Blas trajo consigo al mundo, y esto es también lo que tenía al llegar a los umbrales de la muerte, acaso sea esto, que parece dejarnos para el recuerdo precisamente lo que él se lleva. Y ello sería en verdad consolador, si es que, como muchos pensamos, el destino de todos los hombres es aproximadamente el mismo» (18). En el que tal vez fue su último artículo —fue publicado en «Hora de España» en Barcelona a fines de enero de 1939— Machado expresa otra vez el concepto de la pre-existencia del alma, al decir que es «lo indefinible personal» lo que don Blas «trajo consigo al mundo». También le consuela que don Blas conserve su personalidad, a pesar de la vejez y la muerte, porque es este mismo «indefinible personal» que don Blas mantiene «más in-

(18) «Don Blas Zambrano», en «Antonio Machado: Antología de su prosa», I, op. cit., p. 170.

tacto que nunca», y entonces «se lleva», en el momento de su muerte.

Hemos visto, pues, un aspecto muy importante de la actitud de Machado hacia la muerte: su esperanza de tener otra vida. Pero queda «lo que más importa»: descubrir lo que ocurre después de la muerte. Desde luego, nada se puede saber en esta vida, pero cabe la esperanza de que tal vez sepamos algo en la próxima. Si antes de nacer nuestra conciencia forma parte de la infinita conciencia de Dios, nuestro nacimiento en el mundo físico sería como el principio de un largo sueño. Y precisamente porque la vida es sueño, el momento de nuestra muerte, cuando dejamos atrás los límites del mundo sensible, es un verdadero despertar. Esta es la esperanza que Machado expresa en varios poemas:

Tras el vivir y el soñar
está lo que más importa:
despertar (CLXI, liii, p. 280).

Si vivir es bueno,
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar (CLXI, lxxxi, p. 285).

... Y cuando vino la muerte
el viejo a su corazón
preguntaba: ¿Tú eres sueño?
¡Quién sabe si despertó! (CXXXVII, p. 225).

La más clara expresión de esta esperanza Machado la pone en otra carta a Unamuno:

> ¿Qué es lo terrible de la muerte? ¿Morir o seguir viviendo como hasta aquí, sin ver? Si no nos nacen otros ojos cuando éstos se nos cierren, que éstos se los lleve el Diablo, poco importa. Tal vez no sea esto lo humano... Cabe otra esperanza, que no es la de conservar nuestra personalidad, sino de ganarla. Que se nos quite la careta, que sepamos a qué vino esta carnavalada que juega el universo en nosotros o nosotros en él, y esta inquietud del corazón para qué y por qué es... ¿Que dormimos? Muy bien. ¿Que soñamos? Conforme. Pero cabe despertar. Cabe esperanza, dudar en fe (p. 1.022).

V. LA REENCARNACION

«Volverá el Cristo a nacer
entre nosotros» (p. 610).

Tratar de probar que Machado creía en la reencarnación es un poco como tratar de probar la existencia de Dios: mi intuición me dice que sí, pero hasta ahora no ha sido posible demostrarlo con pruebas inequívocas. Hay muchas cosas que sugieren la posibilidad de una creencia, pero debo admitir que algunos pasajes que voy a citar quizá se refieren no a la reencarnación, sino a la esperanza de tener nuevas experiencias en *esta* vida, o de tener *otra* vida en el sentido cristiano. No obstante, voy a presentar aquí unos ejemplos sugestivos de reencarnación, con la esperanza de que algunos, si no todos, sean suficientes para indicar una creencia verdadera.

Según Juan de Mairena, una de las revelaciones más importantes del Cristo fue que «El alma del hombre no es una entelequia, porque su fin, su *telos*, no está en sí misma» (p. 528). ¿Dónde está, pues, el fin del hombre, si no está en sí mismo? Tal vez Machado no puede contestar a esta pregunta directamente, pero sí poéticamente: la gran aventura del hombre es seguir el camino que lo conduce otra vez a la divinidad, como afirma en la última estrofa del poema CXLIV:

Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre
la voluntad te llega, irás a tu aventura
despierta y transparente a la divina lumbre,
como el diamante clara, como el diamante pura (p. 236).

A) *Las primeras poesías.*—Algunas de las primeras poesías parecen expresar la actitud pesimista, compartida por ciertas sectas del brahmanismo y del budismo, de que la vida es una larga peregrinación de vidas sucesivas de la que es casi imposible escapar. Este es el tema central del poema «Cenit», de la primera edición de *Soledades*, donde el poeta oye el canto del agua:

Escucha bien en tu pensil de Oriente
mi alegre canturía,
que en los tristes jardines de Occidente
recordarás mi risa clara y fría.
Escucha bien que hoy dice mi salterio
su enigma de cristal a tu misterio
de sombra, caminante: Tu destino
será siempre vagar, ¡oh peregrino
del laberinto que tu sueño encierra! (p. 37).

Esta es también la única manera de entender los últimos versos de «Glosa», el poema que cité en la introducción a este trabajo. El «placer de llegar» es el que el poeta siente al pensar en la posibilidad de romper la interminable cadena de las vidas soñadas. El «horror de

volver» es el de volver una vez más a esta vida, sin esperanza de llegar al fin de la larga peregrinación (19). Idéntico concepto se encuentra en «La noria»:

Yo no sé qué noble,
divino poeta,
unió a la amargura
de la eterna rueda
la dulce armonía
del agua que sueña
y vendó tus ojos,
¡pobre mula vieja! (XLVI, p. 99).

En este poema Machado ha utilizado la noria para simbolizar la *eterna rueda* del renacer, antiguo símbolo oriental para expresar la idea de la transmigración de las almas (20). La «mula vieja» es el hombre que sigue en el círculo vicioso de las vidas repetidas, sin poder alcanzar el apetecido éxtasis del estado de nirvana. El «agua que sueña» es quizá la ilusión del tiempo que pasa, mientras que los ojos vendados representan la inteligencia finita del hombre que solamente ve la realidad a través del velo de Maya.

Otro poema de la primera edición de *Soledades* contiene la misma actitud pesimista hacia la vida, pero en este caso la muerte ofrece la posibilidad de una salida. El poeta despierta después de una pesadilla y confronta el hastío de un nuevo día:

Y a martillar de nuevo el agrio hierro
se apresta el alma en las ingratas horas
de inútil laborar, mientras sacude
lejos la negra ola
de misteriosa marcha
su penacho de espuma silenciosa...
¡Criaderos de oro lleva
en su vientre de sombra!... (p. 41).

---

(19) Los críticos de este poema generalmente no hablan de los últimos versos, comentando solamente sobre los primeros que se refieren a Jorge Manrique. Los pocos comentarios sobre los últimos versos son incompletos o ambiguos. Por ejemplo, Rodrigo Alvarez Molina no menciona el «placer de llegar» y traduce el «horror de volver» como «volver en sí»; «Variaciones sobre Antonio Machado, el hombre y su lenguaje», Madrid, Insula, 1973, p. 31. Constantino Lascaris escribe sobre estos versos: «Me da lo mismo, para explicar estos versos, suponer una alusión a la doctrina que ese 'volver' hiciera alusión a volver a tener conciencia, fuera en la forma que fuera»; «El Machado que se era nada», «La torre», XII, 45-46, p. 203.

(20) Para una descripción más completa de la importancia de este símbolo, véanse «Reincarnation in World Thought», op. cit., pp. 30-31; y C. G. Jung, «Memories, Dreams, Reflections» (New York, Pantheon, 1961), p. 316.

El poeta lamenta su «inútil laborar», porque el tiempo pasado —«las ingratas horas»— no le trae la esperanza de salir del laberinto soñado. Pero allá lejos avanza la negra ola que ha de envolverlo todo, y esta vez la muerte se ve como un consuelo, porque lleva en su vientre la promesa de vidas nuevas. El oro sugiere la esperanza de perfección futura, y los puntos suspensivos indican un tiempo que nunca terminará (21).

Más optimista también es «Renacimiento», poema que, como indica el título, vuelve a tratar el tema de la vida nueva:

> *Galerías del alma... ¡el alma niña!*
> *Su clara luz risueña;*
> *y la pequeña historia,*
> *y la alegría de la vida nueva...*
> *¡Ah, volver a nacer, y andar camino,*
> *ya recobrada la perdida senda!*
> *Y volver a sentir en nuestra mano,*
> *aquel latido de la mano buena*
> *de nuestra madre... Y caminar en sueños*
> *por amor de la mano que nos lleva...* (LXXXII, p. 129).

Mucho se ha escrito sobre las «galerías del alma» de Machado, pero aquí como en otros poemas, la frase sugiere la idea de las distintas vidas por las que pasa el alma en su larga peregrinación. Si no fuera por lo que se dice en la tercera estrofa, éste sería uno de los poemás donde más claramente se expresa la idea de la reencarnación. Sánchez Barbudo cree que este poema expresa el deseo imposible de volver a la seguridad de la juventud perdida (22). Pero puede ser que Machado esperara tener, en una vida futura, la juventud que no ha tenido en ésta; recuérdese lo que dice en el poema L: «¡yo alcanzaré mi juventud un día!» (p. 103). Y la palabra «madre» no tiene que ser una referencia a su propia madre; habla más bien de «*nuestra* madre», la que bien puede ser algo como la Madre Naturaleza, origen de la vida en un sentido panteísta. Y en efecto, volver a nacer sería volver a «caminar en sueños», sintiendo otra vez la nostalgia de nuestro

---

(21) Menos fácil de explicar es el poema XXI. El poeta piensa en la hora de su muerte y escucha la voz del silencio que le dice: tú no verás el fin del tiempo — «tú no verás caer la última gota / que en la clepsidra tiembla» —, y algún día tendrás otra vida — «Dormirás muchas horas todavía / sobre la orilla vieja, / y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera» (p. 80) —. Los últimos versos pueden interpretarse según la teología cristiana: dormirás por muchos años después de la muerte hasta el día del Juicio Final; o pueden significar que todavía tendrás muchas vidas en este mundo —«la orilla vieja»— antes de reunirte con Dios en el otro.

(22) Antonio Sánchez Barbudo: «Los poemas de Antonio Machado», Madison, University of Wisconsin Press, 1969, p. 103.

Creador perdido que, a pesar de su pérdida, nos lleva todavía, y nosotros llevamos en el corazón.

Siguen fragmentos de otros tres poemas que el espacio no me permite comentar; pero cada uno contiene, como el lector podrá verificar, una sugestión de reencarnación:

... el rostro del hermano se ilumina
suavemente: ¿Floridos desengaños
dorados por la tarde que declina?
¿Ansias de vida nueva en nuevos años?... (I, p. 61).

Es una forma juvenil que un día
a nuestra casa llega.
Nosotros le decimos: ¿por qué tornas
a la morada vieja?... (XXXVI, p. 87).

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una fontana fluía
dentro de mi corazón.
Di: ¿por qué acequia escondida,
agua, vienes hasta mí,
manantial de nueva vida
en donde nunca bebí? (LIX, p. 111) (23).

B) *Poesías de madurez.*—El pesimismo con el que Machado ve la idea de la reencarnación en algunas de sus primeras poesías no está presente en las obras de su madurez. Así, cuando vuelve a Andalucía lleno de melancolía después de la muerte de su esposa, la esperanza de una nueva vida representa un verdadero consuelo. Esta es la situación que Machado describe en el poema CXXV, cuando lamenta la pérdida de su infancia: tiene recuerdos, pero «falta el hilo que el recuerdo anuda/al corazón.../ o estas memorias no son alma»; tienen, además, «señal de ser despojos de recuerdo,/la carga bruta que el recuerdo lleva». No importa, sin embargo, que estos recuerdos sean inauténticos, no importa que sean meros reflejos del ser ori-

(23) Rodrigo Alvarez Molina ha intentado demostrar que hay una relación entre el poema LIX y las «Moradas» de Santa Teresa; declara además que el poema contiene «una alegoría de las tres vías místicas»; op. cit., p. 33. Sin embargo, ni la estructura, ni el contenido del poema corresponden muy estrechamente a las tres etapas del proceso místico. Los símbolos principales —fuente, abejas, luz— aparecen en muchas poesías de Machado, donde no hay una sugestión de unión mística ni influencia de Santa Teresa. Ya he observado que las «doradas abejas» de la segunda estrofa pueden ser un símbolo de la ley del karma (véase la nota 14). En fin, antes de aceptar una interpretación únicamente cristiana para este poema, habrá que estudiarlo sistemáticamente, a la luz de las ideas expuestas en el estudio presente.

ginal; porque, un día, el ser del pasado será recobrado con toda su pureza inicial:

Un día tornarán, con luz del fondo ungidos
los cuerpos virginales a la orilla vieja (p. 193).

Tres años después de su traslado a Baeza, Machado recibe la noticia de la muerte de su antiguo maestro en la Institución Libre de Enseñanza. Entonces escribe un poema y un artículo en prosa, dedicados «A don Francisco Giner de los Ríos». En ambas obras el tono es optimista y alentador. Cito primero del poema:

¿Murió?... Sólo sabemos
que se nos fue por una senda clara,
diciéndonos: Hacedme
un duelo de labores y esperanzas.
Sed buenos y no más, sed lo que he sido
entre vosotros: alma.
Vivid, la vida sigue,
los muertos mueren y las sombras pasan;
lleva quien deja y vive el que ha vivido.
¡Yunques, sonad; enmudeced campanas!
  Y hacia otra luz más pura
partió el hermano de la luz del alba... (CXXXIX, p. 229).

En el pasaje correspondiente del artículo en prosa, Machado escribe: «Y hace unos días se nos marchó, no sabemos adónde. Yo pienso que fue hacia la luz. Jamás creeré en su muerte. Sólo pasan para siempre los muertos y las sombras, los que no vivían la propia vida. Yo creo que sólo mueren definitivamente —perdonadme esta fe un tanto herética—, sin salvación posible los malvados y los farsantes» (24). Puede entenderse por qué Machado nos pide perdón, porque pocas veces se ha expresado de un modo tan abierto, en un escrito destinado al público, sobre su fe heterodoxa. Machado no cree en la muerte de su antiguo maestro; no sabe adónde va, pero piensa —intuye—, como en otras ocasiones cuando habla de la muerte, que va hacia la luz, hacia la «divina lumbre» que espera al «alma» pura. Entonces Giner pronuncia estas palabras significantes: «los muertos mueren y las sombras pasan;/lleva quien deja y vive el que ha vivido». Como se dice en el texto en prosa, el primer verso significa que sólo muere lo falso, lo que no está de acuerdo con «la propia vida», es decir, con el alma. La frase «lleva quien deja» parece ex-

---

(24) «Don Francisco Giner de los Ríos», en «Antonio Machado: Antología de su prosa», I, op. cit., pp. 153-154.

presar la misma idea que Machado formula más tarde, al hablar del alma de don Blas Zambrano: el que deja su alma en el recuerdo de los otros, también se la lleva cuando muere. El significado de la segunda mitad del verso depende de la manera en que se interprete el verbo «vive»: si se entiende de acuerdo con la religión católica, significa que el alma sigue viviendo en el otro mundo, en el cielo divino; si se entiende más literalmente, sin embargo, significa que el que ha vivido antes ha vuelto a vivir en esta vida. Por eso no hay que perder el tiempo lamentando la ida de los muertos; es mejor seguir preparándose para la nueva vida que nos espera (25). Es significativo que Machado haya puesto estas palabras en boca de Giner. ¿Es esto lo que el profesor krausista enseñaba en la Institución Libre de Enseñanza? ¿Fue a causa de la influencia de don Francisco y otros maestros semejantes como Machado adquirió su interés en la filosofía oriental? Si fuera así, ayudaría a explicar por qué estas ideas están presentes en los primeros versos del poeta, antes de que empezara sus estudios filosóficos formales (26).

---

(25) La interpretación de Manuel Tuñós de Lara, para estos versos, es excelente: «Hay quien es sólo sombra en este mundo, aunque parezca vivir; ese se muere un día definitivamente porque no vivió nunca. El que ha vivido, «vive», es decir, sigue viviendo; se lleva algo porque deja; deja su obra y su espíritu. Ese espíritu hay que honrar con el trabajo y no con la lamentación»; «Antonio Machado, poeta del pueblo», Barcelona, Nova Terra, 1967, p. 114. No explica, sin embargo, qué quiere decir con la frase: «'vive', es decir, sigue viviendo».

(26) Quiero hacer constar aquí que he emprendido ciertas investigaciones sobre este punto que hasta la fecha no he podido terminar satisfactoriamente. Estas investigaciones han tratado tres temas principales: 1) la masonería y el pensamiento antiguo, incluyendo la idea de la reencarnación; 2) la relación entre Machado y la masonería; 3) las posibles relaciones entre la Institución Libre de Enseñanza y la masonería. Con respecto al primer tema, en «Reincarnation in World Thought» hay una sección sobre la masonería donde se dice que, aunque se permite a los masones individuales mucha libertad en sus creencias religiosas —sólo en algunas logias se exige una creencia en la existencia de Dios—, muchos estudiantes de la masonería, sobre todo en los grados superiores, han mostrado gran interés en la reencarnación (pp. 166-167). También he consultado dos libros sobre la masonería donde el autor expresa su propia creencia en un concepto de reencarnación y declara, además, que esta creencia es parte de la enseñanza masónica: véanse Lynn F. Perkins, «The Meaning of Masonry (New York, Exposition Press, 1960), pp. 124-125; y Joseph Earl Perry, «The Masonic Way of Life and Other Masonic Addresses» (Cambridge, Masonic Education and Charity Trust, 1968), pp. 85-86. En estos libros y también en otro por J. S. M. Ward —«Freemasonry, Its Aims and Ideals», London, Rider, 1923—, es clara también la relación entre las creencias masónicas y la antigua filosofía de Grecia y del Oriente. En cuanto al segundo tema de investigación, se sabe que Machado fue masón; véase el artículo de Emilio González López, citado por Joaquín Casalduero, en «Machado, poeta institucionalista y masón», «La torre», XII, 45-46 (1964), pp. 100-102. Me ha notificado González López en una carta que Machado ingresó en el invierno de 1929-1930. No he podido averiguar si pertenecía a una de las logias que exigen una creencia en Dios. No sé si su padre era masón, pero lo habrá sido su abuelo, según el libro de Miguel Morayta «Masonería española: páginas de sus historia», re-editado por Mauricio Carlavilla (Madrid, Nos, 1956), pp. 341-342. El abuelo vivió con la familia de Machado hasta su muerte y también fue uno de los primeros colaboradores de la Institución Libre de Enseñanza. Sobre el tercer tema, González López dice en su carta que eran masones don Nicolás Salmerón y don Hermenegildo Giner de los Ríos, pero no sabe si lo era don Francisco. En su libro sobre la Institución Libre de Enseñanza, Vicente Cacho Viu dice que el mismo Krause fue masón, pero en cuanto a Giner y los otros profesores, cita opiniones contradictorias y dice

En *Nuevas canciones* Machado publica una segunda serie de «Proverbios y cantares» (CLXI), donde se encuentra el siguiente poema curioso:

Señor San Jerónimo,
suelte usted la piedra
con que se machaca.
Me pegó con ella (lxxiv, p. 283).

De este poema y varios otros de la misma serie, afirma Sánchez Barbudo: «son reflexiones banales que más parecen chistes... Hay bastante de estos poemillas cuyo sentido resulta oscuro; e incluso que, al parecer, carecen de sentido» (27). Lo único que en efecto puede decirse con seguridad del poema es que la piedra, con la que se machaca el santo, parece representar su ira destructiva contra algo desconocido que, de un modo u otro, incluye al poeta. Es sabido, sin embargo, que una de las grandes polémicas en la que participó San Jerónimo fue la que se dirigió contra Orígenes y su discípulo Rufino, y la causa fue la creencia de aquél en la teoría de la metempsicosis (28). Si es cierto que Machado creía en la reencarnación, el poema pierde su oscuridad y se hace completamente claro. Y no será la única vez que Machado emplea el humor para disfrazar sus pensamientos verdaderos.

El largo poema surrealista «Recuerdos de sueño, fiebre y durmivela» contiene otro pasaje curioso. Cuando el poeta baja a la entrada del otro mundo, conversa con Caronte, y le pide permiso para entrar en su barca y pasar a los infiernos. Entonces ocurre el diálogo siguiente (Caronte habla primero):

... ¿Ida no más?
—¿Hay vuelta?
—Sí.
—Pues ida y vuelta, ¡claro!
—Sí, claro... y no tan claro: eso es muy caro... (pp. 365-366).

Sí, se entiende claramente que el poeta quiere salir del infierno y volver a esta vida. Lo que no entiende tan claramente es cómo puede ocurrir. Para entenderlo, no sirve el pensar lógico —«Sí, claro»— sino el pensar intuitivo —«y no tan claro»—.

---

que le es imposibe llegar a una conclusión definitiva con respecto a la posible relación entre la Institución y la masonería; véase Vicente Cacho Viu, «La Institución Libre de Enseñanza» (Madrid, Rialp, 1962), pp. 59-60 y la nota pp. 218-219.

(27) Sánchez Barbudo, op. cit., pp. 366-367.

(28) Véase «Reincarnation en World Thought», op. cit., pp. 136-137; y «Reincarnation for the Christian», op. cit., pp. 62-84.

El último poema del *Cancionero apócrifo* es «Otro clima» (CLXXVI), poema altamente sugestivo de la idea de la reencarnación, donde Machado examina los problemas del individuo en una escala universal. Los primeros versos nos hacen pensar de nuevo en las diferentes vidas del alma: «¡Oh cámaras del tiempo y galerías / del alma, tan desnudas!» La existencia del alma se divide en una larga cadena de galerías separadas. Son galerías desnudas porque el alma pasa de una a otra sin llevar consigo el pesado equipaje de los cuerpos materiales; sólo se lleva «lo indefinible personal» y la esperanza de volver con esto a Dios un día. Siguen otros versos sugestivos:

el tiempo lleva un desfilar de auroras
con séquito de estrellas empañadas.
¿Un mundo muere? ¿Nace
un mundo? ¿En la marina
panza del globo hace
nueva nave su estela diamantina?
¿Quillas al sol la vieja flota yace?
¿Es el mundo nacido en el pecado,
el mundo del trabajo y la fatiga?
¿Un mundo nuevo para ser salvado
otra vez? ¡Otra vez! Que Dios lo diga... (p. 378).

¿La existencia del mundo también es cíclica como la del individuo? ¿El mundo entero gira en la rueda de los renacimientos sucesivos? Si no logró salvarse esta vez, a pesar de su trabajo y su fatiga, ¿el mundo tendrá otra oportunidad, y otra? Pero Dios no contesta, y el peregrino sigue su camino, viendo a lo lejos las señales de su destino: «Y ún *nihil* de fuego escrito / tras de la selva huraña, / en áspero granito, / y el rayo de un camino en la montaña...» (p. 378). La montaña de piedra con su «*nihil*» marca los límites del mundo físico. Pero más allá hay un camino y unos puntos suspensivos. No se sabe, no se puede saber, hacia dónde va el camino, pero sin duda va «hacia la luz».

Siguen sin comentario otras tres poesías de las «Poesías sueltas», que Machado nunca publicó en libro donde, otra vez, el momento de la muerte contiene la promesa de nueva vida:

Hay una mano de niño
dispersa en la tarde gris,
o en la tarde gris se borra
una acuarela infantil.
Otoño tiene en el sueño
un iris de abril.
...no sueñes más, cazador

de escopeta y galgo.
Ya quiebra el albor («Otoño», I, p. 828).

Golpe de martillo
en la negra nave,
la del galón amarillo;
y en los aros de un tonel
jocundo y panzón
para el vino nuevo
de tu corazón («Otoño», V, p. 829) (29).

Sobre la maleza,
las brujas de Macbeth
danzan en coro y gritan:
¡tú serás rey!
... ...
Con el sol que luce
más allá del tiempo
(¿quién ve la corona
de Macbeth sangriento?)
los encantadores
del buen caballero
bruñen los mojosos
harapos de hierro («Coplas», II, pp. 723-724).

C) *Poesías dedicadas a Guiomar.*—Desafortunadamente, los editores de las *Obras* de Machado publicadas por Losada decidieron publicar, de las cartas de Machado a Guiomar, «únicamente aquellos pasajes de interés literario» (p. 1035). Así, cortaron una vez más las cartas ya mutiladas por Concha Espina y omitieron una referencia clara y directa de Machado al tema de la reencarnación. Volvamos al libro de Concha Espina, pues, y veremos si el pasaje omitido de veras carece de interés literario. La carta a la que me refiero empieza en la página 117 y, sin que la escritora lo indique, continúa en la página 49. Esta manera arbitraria de presentar las cartas ha causado cierta confusión, porque el fragmento de la página 49 no puede ser entendido sin el de la página 117. Cito el texto completo:

En estas ocasiones en que un obstáculo ajeno a nuestra voluntad rompe la posibilidad de comunicar contigo, mido yo, por

(29) Aurora de Albornoz ha hecho un estudio interesante de este poema. Aunque ella es de los que creen que el alma trabaja solamente «para el polvo y el viento», sus comentarios apoyan una interpretación reencarnacionista del poema. Según ella, se trata de la barca de la muerte que contiene el vino nuevo, que es un «símbolo de la vida». Ella también ha descubierto una pintura de Dionisos donde la barca negra, que está adornada de amarillo, se llena milagrosamente de uvas; como ella lo describe: «Las uvas rezumantes de vida nueva, nacen de la nave negra»; véase Aurora de Albornoz, «El olvidado 'Otoño' de Machado», «Insula», XVII, 85, p. 13.

> la tristeza y la soledad de mi alma, toda la hondura de mi cariño hacia ti. ¡Qué raíces hondas ha echado! Se diría que había estado arrigando en mi corazón toda la vida. Porque esto tiene el enamorarse de una mujer, que nos parece haberla querido siempre. ¿Cómo te explicas tú eso? Yo me lo explico pensando que el amor no sólo influye en nuestro presente y en nuestro porvenir, sino que también revuelve y modifica nuestro pasado. ¿O será que, acaso, tú y yo nos hayamos querido en otra vida? Entonces, cuando nos vimos no hicimos sino recordarnos. A mí me consuela pensar esto, que es lo platónico (p. 117).

> Cuando nos vimos no hicimos sino recordarnos. A mí me consuela pensar esto, que es lo platónico.
>
> Esta teoría del recuerdo en el amor puede también explicar la angustia que va siempre unida al amor. Porque el amor verdadero —no lo que los hombres llaman así— empieza con una profunda amargura. Quien no ha llorado —sin motivo aparente— por una mujer no sabe nada de amor. Así el amante, el enamorado, recuerda a la amada, y llora por el largo olvido en que la tuvo antes de conocerla. Aunque te parezca absurdo, yo he llorado cuando tuve conciencia de mi amor hacia ti; por haberte querido toda la vida (p. 49).

En otra carta Machado exclama de nuevo: «¡Ay! Tú no sabes bien lo que es tener tan cerca a la mujer que se ha esperado toda una vida» (p. 118). Estas referencias al «largo olvido en que la tuvo antes de conocerla» y a «la mujer que se ha esperado toda una vida» se entienden fácilmente si se sabe que Machado piensa haber conocido a su amada en una previa encarnación. Así se ha de entender también el siguiente poema de las «Poesías sueltas»: «'¿Qué es amor?', me preguntaba / una niña. Contesté: / 'Verte una vez y pensar / haberte visto otra vez'» (p. 822).

Pero, ¿qué es lo que dice Machado en los poemas dedicados a su amada? En la segunda «Canción a Guiomar», se encuentra la más clara expresión de las ideas contenidas en la carta. La crítica ha interpretado este poema como una fantasía, expresión del anhelo nunca satisfecho del poeta por unirse más íntimamente con su amada. Pero, ¿es que Machado imagina un porvenir inalcanzable, o expresa más bien su nostalgia por un pasado que se ha perdido? Si pensamos en la carta, parece más probable la última explicación. Así, el jardín —«En un jardín te he soñado»— sería el símbolo de una vida previa. Es «alto... sobre el río», porque es parte de la existencia de un alma inmortal, que no está afectada por el tiempo. Es el «jardín de un tiempo cerrado», porque la muerte y el olvido siempre esperan al alma, al fin de la galería de su vida en el mundo

físico. El recuerdo trae consigo la memoria de otro jardín, donde manaba la pura fuente de la vida y la sed del amor podía satisfacerse en seguida en las cercanas aguas del amor divino: «junto al agua viva y santa, / toda sed y toda fuente». Es el recuerdo de una vida que soñaron simultáneamente el poeta y Guiomar: «En ese jardín, Guiomar, / el mutuo jardín que inventan / dos corazones al par, / se fundan y complementan / nuestras horas...» Pero al fin de esta vida, las dos almas tienen que beber de las aguas del olvido y, como el recuerdo de su origen divino, el mutuo sueño se desvanece para siempre:

... Los racimos
de un sueño —juntos estamos—
en limpia copa exprimimos,
y el doble cuento olvidamos (p. 369).

En la tercera «Canción a Guiomar» el poeta vuelve a recordar el momento cuando el alma experimenta desde cerca el amor divino: «pensaste a Amor, junto a la fuente». Aunque el tiempo de esta vida fluya como el río de Heráclito, tiene como base la permanencia divina —«¡Oh tarde viva y quieta / que opuso al *panta rhei* su nada corre...!»— en la que todas las vidas están reunidas en un estado de eterna juventud:

Todo a esta luz de abril se transparenta;
todo en el hoy de ayer, el todavía
que en sus maduras horas
se funde en una sola melodía,
que es un coro de tardes y de auroras...

Y es la memoria de esta permanencia divina —«Hoy es siempre todavía»— la que hace posible al poeta recordar su amor por Guiomar: «A ti, Guiomar, esta nostalgia mía» (p. 371).

El último poema que tal vez se relaciona con la carta a Guiomar es el soneto «Primaveral», de Abel Martín en el *Cancionero apócrifo*. Cobos ve en este poema un recuerdo de los fríos campos sorianos (30). Si es así, la «invisible compañera» del poeta sería su esposa Leonor. Pero si la frase «un amor intempestivo» del cuarto soneto de Abel Martín (p. 323) es una referencia al amor tardío que el poeta siente por Guiomar, parece lógico que ella sea también la mujer invisible de «Primaveral». Este soneto contiene la misma at-

---

(30) Pablo de A. Cobos: «Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética», Madrid, Insula, 1963, p. 70.

mósfera de eterna primavera de las «Canciones a Guiomar», y repite la idea del amor renovado de la carta. En este caso, el «campo frío» no sería el paisaje de Soria, sino una referencia a la vejez del poeta, cuando el amor introduce en su vida una insólita sensación de juventud: «¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío / de joven, oh invisible compañera?» Su compañera le es «invisible», porque los dos han bebido de las aguas del olvido. Pero, si sus ojos no la reconocen, como en el poema XII, su corazón responde afirmativamente:

...En mi mano siento
doble latido; el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita (p. 319).

Para Zubiría, este poema se compone a base de la ecuación amor-primavera-resurrección, y del «doble latido» afirma: «Percibimos el alentar de una *doble* vida en un solo pulso, de dos existencias en una misma sangre» (31). ¿Es el latido el del poeta y el de Guiomar en esta vida, o es la señal de una existencia previa cuya relación con la vida presente está reconocida por el corazón? El último verso —«eres tú quien florece y resucita»— refuerza la última interpretación.

Se ve, en fin, que la carta a Guiomar no sólo es indispensable para el tema de la reencarnación en la obra de Machado; también ayuda a explicar su teoría del amor. Porque, aunque Guiomar le importa al poeta como mujer individual, ella resulta ser también un símbolo del amor divino. Y en su resurrección el poeta ve la promesa de que, un día, su propia alma tal vez pueda renacer en el estado original de la unión con Dios.

D) *Otras obras.*—El tema de la reencarnación aparece sólo pasajeramente en los dramas de Antonio y Manuel Machado. En *La duquesa de Benamejí*, por ejemplo, Lorenzo habla de su primer encuentro con la duquesa, y declara apasionadamente:

Yo escuché mi nombre un día
en sus labios, de manera
que en mil vidas que viviera
nunca se me olvidaría (32).

---

(31) Ramón de Zubiría: «La poesía de Antonio Machado», Madrid, Gredos, 1966, p. 106.

(32) «La duquesa de Benamejí», en «Obras completas de Manuel y Antonio Machado», Madrid, Plenitud, 1962, p. 606. Aunque los dramas son de los dos hermanos, algunos críticos creen que el contenido se basa principalmente en las ideas de Antonio. Véanse, por ejemplo, Carl W. Cobb, «Antonio Machado» New York, Twayne Publishers, 1971, p. 147; y Alberto Gil Novales, «Antonio Machado» (Barcelona, Fontanella, 1966), nota pp. 102-103.

En *Las adelfas,* Salvador habla del suicidio de Alberto y entonces comenta:

> *Hace falta mucha ciencia*
> *para poder descubrir*
> *cómo se llega a morir.*
> *A mí me falta experiencia*
> *y vocación. Si algún día*
> *lo averiguo, volveré*
> *para explicárselo a usted...* (33).

No debe sorprendernos que Juan de Mairena toque de vez en cuando en la idea de la reencarnación. En un ensayo sobre el futuro de España, Mairena parece indicar que la nación entera puede renacer:

> Si algún día España tuviera que jugarse la última carta... no la pondría en manos de los llamados optimistas, sino en manos de los desesperados por el mero hecho de haber nacido... Los otros la perderían sin jugarla, indefectiblemente, para salvar sus míseros pellejos. Habrían perdido la última carta de su baraja y no tendrían carta alguna que jugar en la nueva baraja que apareciese, más tarde, en manos del destino (pp. 635-636).

¿Qué puede ser la «nueva baraja» sino la vida nueva? Y la idea de la carta que hay que jugar para tener otra oportunidad de jugar en el futuro, nos recuerda también la ley del karma. Porque esa ley cósmica no solamente significa castigo para los errores; también significa *acción.* Los reencarnacionistas piensan que, en la nueva vida, se tendrá solamente lo que se gana en ésta; son las acciones de hoy las que determinan los sufrimientos, y también las ganancias, en las vidas que siguen. Por eso, si el alma no se aventura ahora, le será aún más difícil, en una vida futura, seguir adelante en el camino de su vuelta a Dios.

Ultimamente, Juan de Mairena discurre sobre la muerte en la tertulia de un café provinciano y, como si quisiera inquietar el espíritu perezoso de un amigo tradicionalista, declara enfáticamente:

> Es inútil... que busque usted a Felipe II en su panteón de El Escorial, porque es allí donde no queda de él absolutamente nada. Ese culto a los muertos me repugna. El *ayer* hay que buscarlo en el *hoy*... Felipe II no ha muerto, amigo mío. ¡¡¡Felipe II soy yo!!! ¿No me había usted conocido? (p. 499).

---

(33) «Las adelfas», en «Obras completas de Manuel y Antonio Machado», p. 429.

No cabe duda de que ésta es, en parte, una broma. Pero, ¿cuál es la broma y cuál la verdadera intención del autor, porque es obvio que parte de esto Machado lo dice con toda seriedad? Tal vez trata de engañar con la verdad, o mejor, tal vez trata de disfrazar su verdadera intención con una exageración burlesca. Pero si es cierto que Machado cree en la reencarnación —alguien dirá—, ¿por qué esconde su creencia con una broma? El mismo Machado contesta en seguida:

> Esta anécdota, que apunta uno de los discípulos de Mairena, explica la fama de loco y de espiritista que acompañó al maestro en los últimos años de su vida (p. 499).

¿También tuvo Machado «fama de loco y de espiritista» en los últimos años de su vida? La tendría, seguramente, si hablara abiertamente de las ideas que yo he tratado de señalar en el estudio presente (34).

VI. CONCLUSIONES

Por vía de conclusión, pienso analizar un último poema de Machado, el que me dará la oportunidad de resumir, y aun de aclarar un poco más, las ideas que he examinado hasta este punto. Me refiero a «Profesión de fe», poema que, a pesar de su título, algunos escritores han tomado como indicio de una falta de fe, de parte de su autor. El poema presenta ciertas dificultades, pero éstas se aclaran mucho si se ven a la luz de los conceptos presentados en el trabajo presente:

> *Dios no es el mar, está en el mar; riela*
> *como luna en el agua, o aparece*
> *como una blanca vela;*
> *en el mar se despierta o se adormece.*
> *Creó la mar, y nace*

(34) En su artículo sobre los documentos inéditos de Machado, Vega Díaz declara que Azorín no los había publicado antes a causa de la actitud negativa que Machado muestra hacia los franceses. Pero Azorín indica que hay otros secretos que estos documentos no revelan; Vega Díaz cita sus palabras: «La historia debe ser verídica. Todo lo que contribuya a falsearla es delito intelectual. Hoy, entre nosotros, la historia está siendo falseada. Algún día habrá que rectificar muchas ideas, muchos conceptos»; op. cit., p. 57. No hay el menor indicio de que Azorín hablara de la creencia de Machado en la reencarnación, y es probable que no se refiera a esto. Pero yo, por lo menos, encuentro muy curioso que todo esto lo diga el autor de «Doña Inés», obra que se basa no solamente en la teoría del eterno retorno, sino en la que la protagonista se presenta como la reencarnación de una antepasada que se había muerto hace varios siglos (véase cap. 37). ¿Sería posible que Machado y Azorín hubieran hablado alguna vez sobre sus creencias personales?

de la mar cual la nube y la tormenta;
es el Criador y la criatura lo hace;
su aliento es alma, y por el alma alienta
Yo he de hacerte, mi Dios, cual tú me hiciste
y para darte el alma que me diste
en mí te he de crear. Que el puro río
de caridad, que fluye eternamente,
fluya en mi corazón. ¡Seca, Dios mío,
de una fe sin amor la turbia fuente! (CXXXVII, v, pp. 226-227).

El mar, en la poesía de Machado, representa el enigma, el velo que esconde nuestro origen y nuestro fin —«de arcano mar vinimos, a ignota mar iremos»—. Dios no es enigma, pero se nos aparece así —«en el mar»—; aparece como un reflejo de la realidad absoluta, o como una lejana pureza inalcanzable. Dios tiene dos modos de ser: actual —«se despierta»—, y potencial —«se adormece»—; o como lo dirá más tarde Abel Martín, al hablar de la sustancia divina: «unitaria y mudable, quieta y activa« (p. 317). Creó la nada —«Creó la mar»— al crear el pensamiento humano. Sale de la nada —«nace de la mar»— cuando la conciencia integral vuelve a tocar las vivas aguas del ser. Cada alma es la emanación de Dios —«su aliento es alma»— y, porque es parte de la sustancia divina, Dios quiere recobrarla —«por el alma alienta»—. La idea de que el hombre crea a Dios —«yo he de hacerte, mi Dios»— ha llevado a algunos críticos a interpretar el poema como una negación de la fe; para ellos, si Dios depende de la creación humana, no existe fuera de nuestra imaginación. Pero puede ser otra cosa; puede ser que Machado se refiera al concepto de perfeccionar el alma, porque perfeccionar el alma es hacerse Dios, es hacerse como Dios nos hizo originalmente —«cual tú me hiciste»—. Y, si Dios le ayuda al poeta a purificar las turbias aguas de su vida imperfecta, podrá sentir otra vez en su corazón la eterna corriente del amor divino. Esta es la meta hacia la que Machado se esfuerza y la que espera alcanzar en esta vida, o en otra.

¿Qué es, en fin, lo que se ha logrado con este largo estudio de la obra de Machado? Pues bien, aunque creo haber demostrado que el pensamiento oriental ha sido muy importante para la formación de la filosofía de Machado, todavía falta el estudio completo de este aspecto de su obra. Y, aunque creo haber demostrado que Machado es más optimista —con respecto a su fe en la existencia de Dios y en la inmortalidad del alma— de lo que algunos escritores han sostenido, tengo que admitir que muchas de mis observaciones en cuanto al tema de la reencarnación no son pruebas sino conjeturas. Pero yo he dado el primer paso en una nueva dirección, y tal vez produ-

cirá otros descubrimientos. Tal vez se descubrirá, algún día, otro cuaderno u otra carta, donde Machado diga claramente: «Yo creo en la reencarnación de las almas y esta creencia ha influido en mi obra desde el principio.» O tal vez no se descubrirá nada y tendremos que contentarnos con lo que tenemos, que no es poco. Porque lo que tenemos es toda una filosofía, ecléctica y universal, que combina lo occidental y lo oriental, lo moderno y lo antiguo. La suya ha sido una de las primeras voces, después del materialismo de la centuria pasada, en alentarnos hacia una «realidad espiritual» en la que ya no tendrá «fama de loco y espiritista» el que expresa su fe en la inmortalidad del alma y en su purificación final.

ARMAND F. BAKER

State University of New York at Albany
ALBANY, New York (USA)

EN TORNO A LA POETICA DE ANTONIO MACHADO

El presente artículo toma como punto de partida las metas alcanzadas por la crítica literaria usual. Generalmente, la crítica consiste en comparar las distintas obras de un autor encajándolas en diferentes etapas de su evolución y en señalar las diferencias de tema y estilo que le distinguen de otros escritores.

Vamos a intentar marcar en un caso concreto la crítica que versa sobre Machado, como esta crítica solicita ella misma una ampliación por una vía un tanto difícil, porque se tratará de la definición de categorías utilizadas con sentido ambiguo o, mejor dicho, supuestamente dotadas de un cierto sentido, en ninguna manera claro y que requiere rectificación.

Antonio Machado es un hombre que ha reflexionado sobre su propia poesía y sobre el sentido del lenguaje poético; para alcanzar nuestro objetivo, examinar al crítico, empezaremos por él mismo y enlazaremos con los demás, porque, de hecho, como se verá después, la mayor parte y más selecta crítica sobre Machado se apoya en su propia teoría poética.

Al tratar de establecer en qué consiste la operación de convertir el lenguaje en lenguaje poético, Machado lo hace señalando dos aspectos propios del habla. Dice Machado en el prólogo a *Páginas Escogidas* refiriéndose a su propia labor como crítico y poeta: «Nuestra incapacidad por fallar con justicia en causa propia estriba... en la enorme distancia que media entre el momento creador y el crítico. En el primero coincidíamos con la corriente de la vida, cargada de realidades virtuales que acaso no llegan nunca a actualizarse, pero que sentimos como infinitamente posibles; en el segundo estamos fuera de esa misma corriente, y aun fuera de nosotros, obligados a juzgar, a encerrar y distribuir las vivas aguas en los rígidos cangilones de las ideas ómnibus» (1). Subrayemos los aspectos del habla

(1) Antonio Machado: «Obras. Poesía y prosa» (Buenos Aires: Edit. Losada, S. A., 1964), página 45.

a que se refiere Machado: por una parte, mundo vivido; por otra, mundo recordado, finalmente, mundo comunicado. La intuición de Machado es profunda al determinar el dualismo vivencia-comunicación. «Si un libro fuera una sombra de nosotros mismos sería bastante; porque realmente es mucho menos: la ceniza de un fuego que se ha apagado y que tal vez no ha de encenderse más» (2); es decir, la conciencia, la corriente de la vida es de una magnitud inabarcable; el habla, podríamos decir, consiste en la reducción parcial a signos objetivos de esas realidades virtuales a que alude Machado. La poesía no es más que un modo especial del habla caracterizado por captar el sentido de una serie de vivencias que escapan al lenguaje no-poético, insensible para ellas.

Nuestro punto de partida, que será desarrollado a continuación, es diferente. Toda operación expresiva, por lo tanto el habla, consiste en poner de manifiesto un sentido, pero esto sólo es posible mediante el uso de signos inteligibles. Poesía es comunicación, ésta exige el uso de signos inteligibles. Pero no hay término medio entre signo inteligible y signo no inteligible, menos aún entre palabra con sentido y palabra sin sentido. Una poesía para ser tal ha de tener un sentido, pero entonces ha de decirse de ella que es una secuencia de signos objetivos que revelan una vivencia, la del poeta. Pero siendo esto así, es contradictorio contraponer, para diferenciar el lenguaje poético del que no lo es, una corriente de vida, original, personal, a unas vivencias comunes endosadas a un lenguaje también común. No se trata de negar la existencia de vivencias individuales, sino poner en evidencia que no existe lenguaje de lo singular, por definición. Un lenguaje no-creador no será capaz de comunicar lo individual de una vivencia, solamente aquello que previamente ya ha sido establecido en el lenguaje usual; un lenguaje creador consiste en convertir en objetivo algo que hasta entonces no era más que un estado perceptivo sin nombre, algo que había permanecido en la oscuridad de una conciencia; pero la diferencia entre lenguaje creador y no-creador no estriba en que el primero aluda a casos únicos, porque no hay lenguaje de lo singular, y el segundo a casos generales; ambos tienen un sentido determinado y en esto se basa precisamente la posibilidad de la comunicación.

Precisamente este descuido consistente en usar con sentido ambiguo, aunque supuestamente claro, conceptos fundamentales para la crítica, como son los de «lenguaje», «lenguaje poético» y otros a los que aludiremos después es la causa de la disparidad y contrariedad

---

(2) Ibid

de las distintas valoraciones estéticas hechas por los comentaristas de una obra, en este caso la de Machado. Cada crítico, prestando más atención a unos determinados temas y contenidos de un grupo de poesías que a otros, hace una serie de afirmaciones generales sobre la obra en conjunto que dejan insatisfecho a un consciente lector de la misma; así, muchas veces la crítica gira alrededor de contraposiciones forzadas entre conceptos, como por ejemplo real-imaginario, objetivo-subjetivo, espacio-tiempo, contraposiciones recogidas simplemente del lenguaje común, pero que en cualquier caso son ajenas a la intención del autor y al contenido de su obra considerado como lenguaje en sí.

La comprobación de las afirmaciones anteriores es lo que se intentará a continuación de la siguiente manera: se examinarán rápidamente las opiniones de parte de la crítica, que consideramos fundamental, sobre los dos primeros libros de versos de Machado, *Soledades* (1903) y *Campos de Castilla* (1910). Se verá más detenidamente el desarrollo del tema del tiempo.

Generalmente se considera el tiempo como el motivo de preocupación en virtud del cual Machado consigue el alto valor estético que concedemos a su poesía (3). Inmediatamente se tiene en cuenta lo eminentemente abstracto de la afirmación y se establecen distinciones, una de ellas define a la otra:

El tiempo de todos
El tiempo individual

Pero se trata de una división artificial que conduce a resultados artificiales: si queremos decir algo sobre el tiempo vivido, desde el momento en que lo decimos se establece el nombre para una vivencia, ésta toma categoría de comunicable, desde el momento en que algo es comunicable deja de ser individual. El poeta trabaja con el lenguaje que es, por definición, de todos. Apoyados en la anterior división, los críticos establecen una división de poesías y toman una clase como medida de valor de la otra. Machado trata de captar sus vivencias individuales, tratando de apartarse de los conceptos, «cápsulas lógicas»; él mismo lo dice: «El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión... Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos acrónicos existencialistas, en la

(3) Ramón de Zubiría: «La poesía de Antonio Machado» (Madrid: Edit. Gredos). Segundo Serrano Poncela, «Antonio Machado. Su mundo y su obra» (Buenos Aires, Edit. Losada, S. A., 1954).

cual el tiempo alcanza un valor absoluto» (4). La crítica, siguiendo el camino trazado por Machado se siente segura. Pero, no hay ninguna razón por la que el poeta tuviera que ser capaz de hallar todo el sentido de su poesía. ¿De dónde procede esta división intuición-concepto, tiempo personal-tiempo universal?

Machado conoce a partir de 1911 algo sobre la filosofía de Bergson, pero él entonces ya era poeta. Ni dice mucho sobre su poesía posterior que fuera influida por la filosofía de Bergson.

Basándose en este tipo de divisiones construye, por ejemplo, Bousoño su teoría poética. Según Bousoño «Llamaríamos poesía a la comunicación de un estado psíquico, imaginario o real, de contenido afectivo-sensóreo-conceptual, que el poeta establece por medio de meras palabras... Se trata, pues, de algo perfectamente individualizado, único. Pero la lengua, como dice Bergson, la lengua que llamaríamos corriente... no alude a individuos; alude a géneros... Es incapaz de sorprender la última diferencia entre las cosas...» (5).

Fácilmente sorprendemos aquí la ambigüedad con la que se encubre la contradicción aneja a esta oposición y a las anteriores clasificaciones a las que hemos aludido antes. La contradicción encubierta es la siguiente: si un estado psíquico es individual, único, no puede ser comunicable; desde el momento que lo comunicamos, este mismo hecho es una prueba de que se trata de algo capaz de ser compartido, como dice, «entendido», re-vivido. Pero, precisamente para poder ser re-vivido no ha de haber diferencia entre lo vivido y el lenguaje mediante el cual se comunica. Si yo soy capaz de reproducir las vivencias que ha vivido el poeta, esto quiere decir que mis vivencias no son distintas de las suyas; cómo sabía el poeta que su poesía no iba a enterrarse en un abismo, sino que iba a encontrar «acogedores», solamente porque estaba trabajando con el lenguaje, un lenguaje que él ha de reconstruir, tratando de reducir su vivencia a lenguaje, a comunicable, a «compartible».

Esto nos abre el camino para la siguiente cuestión. La ambigüedad con la que se encubre esta contradicción podríamos expresarla así: es cierto que los estados psíquicos del poeta son únicos, pero primero de la misma manera que los de cualquier otro individuo, es decir, cuantitativamente. Segundo, concedamos que lo sean también cualitativamente, es decir, siempre habrá una diferencia entre un estado actual de mi conciencia y el otro individuo. Pero, hasta aquí aún no ha habido comunicación, no ha habido poesía. Lo que el poeta llega a

(4) Antonio Machado, op. cit., p. 50.

(5) Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: «Seis calas en la expresión literaria española» (Madrid: Edit. Gredos, Biblioteca Románica hispánica, 1963), 3.ª edic., p. 190.

«decir» es, precisamente lo que espera que otros oigan, pero no se puede oír aquello que «a mí no me dice nada». Nadie puede oír si en cierto modo no está preparado para ello. De alguna manera han de estar en mí, aunque sea en penumbra, las vivencias a las que las palabras del poeta darán «luz». Esta explicación nuestra es precisamente la confirmada por Bousoño en otra parte, con lo que llama la ley de «asentimiento»: «Por ser el asentimiento una ley del poema, quien va a escribir un poema ha de tenerla en consideración desde un principio, ya desde la sucesiva forma interna, previa a la externa. Desde la forma interna, el lector es un coactor, un co-autor, alguien a quien esencialmente se toma en cuenta. La poesía es así comunicación incluso antes de la comunicación misma, lo que indica que la comunicabilidad de la poesía no es una anécdota, sino algo substancial a ella» (6). Pero no es necesario que el poeta tenga que esforzarse para tener en cuenta al otro, su labor es precisamente esa y si la poesía es comunicación incluso antes de la comunicación misma, esta idea ratifica nuestras consideraciones acerca de las vivencias personales.

El problema se deja dentro de los mismos límites, es decir, no queda fijado en los límites correspondientes si decimos con López-Morillas: «El artista plástico ha fijado la mirada en un objeto dado, lo ha contraído y circunscrito en un contorno, es decir, ha impuesto límites exclusivos y discontinuos a un fragmento de la realidad. El lienzo pintado o la piedra tallada son concretizaciones, solidificaciones de tiempo en espacio... Pero, a diferencia del artista plástico, el poeta no intentará encajar su visión de la realidad en un molde separado y excluyente; el artista plástico transmuta tiempo en espacio. El poeta, en cambio, transmuta tiempo en temporalidad, esto es, tiempo cualitativo en tiempo cuantitativo» (7). Sólo, tal vez, se añade un poco de confusión al tema con esto de que «el poeta, en cambio, transmuta tiempo en temporalidad», porque realmente suena a juego de palabras: el factor «lenguaje» no puede ser reducido a temporalidad que, dicho así escuetamente, no significa nada.

Tanto Ramón de Zubiría como Segundo Serrano Poncela, siguiendo la teoría poética de Machado, y, sobre todo, su ensayo «El Arte Poético de Juan de Mairena», establecen la idea de tiempo y temporalidad como motivo central de la poesía machadiana. Pero este criterio es muy abstracto y precisamente por eso se presta a todo tipo de ambi-

---

(6) Carlos Bousoño: «Teoría de la expresión poética» («Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles») (Madrid: Edit. Gredos, 1962), 3.ª edic., pp. 343-44

(7) López Morillas: «Intelectuales y espirituales» (Madrid: Revista de Occidente, 1961), páginas 82-83.

güedades. La idea de «tiempo» queda concretizada si tomamos en cuenta el factor «percepción»; es lo que hace Machado al comparar la poesía barroca representada por Calderón, y la de Jorge Manrique, en el ensayo anteriormente citado: «Terminada la estrofa, queda toda ella vibrando en nuestra memoria como una melodía única, que no podrá repetirse ni imitarse, porque para ello sería preciso haberla vivido» (8). Pero habiendo señalado este aspecto anejo a todo tipo de comunicación, Machado no puede olvidar el aspecto «lenguaje», que él sitúa en la idea de extratemporalización. «Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: 'eternizar'» (9). Y aquí tenemos, fundamentalmente casi con las mismas palabras la misma interpretación del lenguaje poético a la que antes nos hemos referido hablando de Bousoño y en torno a la cual gira este artículo.

Estos elementos considerados hasta aquí como importantísimos: tiempo, lenguaje, percepción son los que hay que manejar para llegar a una explicación más satisfactoria de la poesía. Si olvidamos uno de ellos o le concedemos un significado arbitrario, corremos el peligro de llegar a unos significados pobres. Veamos, por ejemplo, un caso en que la aplicación de estos elementos encajaría perfectamente, y por el uso de ambigüedades se llega a comentarios insatisfactorios para un lector consciente. Así dice Concha Zardoya refiriéndose a los versos que cita: «El espejo, pues, absorbe el paisaje, absorbe el tiempo y proyecta su imagen en un ámbito interior, completando el ensueño en que ayer y hoy se funden, a la par que vida y muerte, vejez y juventud, presencia y ausencia, realidad y sueño, en prodigiosa síntesis poética:

Deshójanse las copas otoñales
del parque mustio y viejo.
La tarde tras los húmedos cristales,
se pinta, y en el fondo del espejo» (10).

Se le quiere negar validez para la poesía al principio de contradicción; en un momento de arrebato se pretende ver una síntesis de juventud y vejez, presencia y ausencia, cuando el arrebato no es legítimo para un crítico y cuando Machado dice algo perfectamente inteligible y no por ello dotado de menos plasticidad poética: la tarde

(8) Antonio Machado: op. cit., p. 315.
(9) Ramón de Zubiría, op. cit., pp. 24-25 y 185.
(10) Concha Zardoya: «Poesía contemporánea española» (Madrid: Edit. Guadarrama, 1961), página 195.

se pinta en el espejo, es decir, en el espejo se conjuga espejo y pintura que no son lo mismo; introduzcamos las variantes percepción y lenguaje que utilizaremos con la del tiempo (la tarde) para aclararlas mutuamente. Podemos decir que un espejo duplica las imágenes según se van sucediendo, a la par que la percepción, pero sucederse las imágenes no es pintarse las imágenes; pintándose se recogerían recuperándose los distintos momentos de una percepción y de distintas percepciones, ordenándolas fuera del tiempo; la multiformidad sucesión y necesidad de organización continuas, propias de la percepción se salvan, se evitan en la perspectiva ordenada de un cuadro (11). Pintar es una creación, es presentar organizados distintos momentos que aislados no significan nada, esto es lo que hace el poeta: imaginar recogidos, pintados los distintos momentos de la tarde que se representan en el espejo, pero que realmente no «pinta», de la misma manera que no tiene percepción. Los sucesivos y multiformes momentos que presenta el paisaje, aislados en los distintos momentos perceptivos como en los distintos momentos que se reflejan en el espejo no significan nada, significan algo recogidos todos en una «pintura». El poeta intuitivamente ha localizado la palabra adecuada para una imagen, nos hace entrega de su intuición y para ello es preciso que haya tenido en cuenta nuestra posibilidad de entenderle bien.

No hemos de rebuscar mucho para encontrar motivos en esta tarea de criticar al crítico, ni siquiera si queremos ceñirnos a esta cuestión del tiempo en la poesía de Machado; en el mismo trabajo de esta autora, al tratar la cuestión del «espejo del tiempo», hallamos una interpretación aventurada y parcial de algunos versos machadianos. Veámoslo a continuación:

Tiene sobre la mano un libro viejo
donde posa la mano distraída.
Al fondo de la cuadra en el espejo,
una tarde dorada está dormida (12).

Si partimos de las siguientes correspondencias, continuamente manejadas por Machado para conseguir valiosos efectos poéticos: sucesión temporal es al espejo o a cualquier superficie reflejante (aguas limpias), lo que es a la percepción; pero en el complejo de la conciencia humana, algo de la percepción permanece en la memoria capaz de ser reproducido a través del recuerdo; entonces, inversa-

(11) Merlau Ponty: «Signos» (Barcelona: Edit. Seix y Barral, 1964), p. 60.
(12) Concha Zardoya, op. cit., p. 213.

mente, y según la correspondencia antes señalada, Machado atribuye poéticamente al espejo el poder de retener las imágenes que refleja tal y como lo posee la conciencia humana. En fin, hablando más sencillamente, donde haya «espejo» léase conciencia y se llegará al significado adecuado de muchos versos. Por ejemplo, los siguientes que cita Zardoya:

Al fondo de la cuadra, en el espejo,
una tarde dorada está dormida.

Si analizamos el comentario que Zardoya hace de estos versos y hablando en general del «tiempo y el espejo en la poesía de Machado», quedamos un poco sorprendidos porque vemos el intento de convertir en lenguaje ininteligible versos que matafóricamente son perfectamente claros. Dice Zardoya: «... en la tarde se duerme en la hondura del espejo... y al dormir, el tiempo se ha detenido y, al detenerse, ha quedado eternizado» (13). Pero las palabras usadas por Machado son mucho más sencillas y con más alcance significativo. Simplemente el poeta recoge en un momento distintos momentos perceptivos, los recoge y los sostiene fuera del tiempo y fuera del movimiento, la tarde está dormida, ha llegado a su plenitud representativa, se ha transformado en pintura en la imaginación del poeta a través del espejo. La misma Zardoya llega, a veces, a intuir esta correspondencia espejo-conciencia, pero solamente cuando el poeta llega a insinuarlo de manera literal (14).

Tiempo, lenguaje, percepción, reciben en cada crítico distintos nombres según su intención valorativa acerca de la obra que considera. Si consideramos estos tres factores en interferencia y es la única manera de considerarlos, porque no se pueden definir aisladamente, sino unos por otros, superamos la oposición subjetivo-objetivo y de alguna manera podemos criticar al crítico que se apoya en ella. Así, para Segundo Serrano Poncela, «*Campos de Castilla* es un extraño e híbrido libro, donde al lado de ricas intuiciones acerca del existir de España aparecen muestras de pedagogía social y soflamas de tipo político» (15); en este libro de poesías «hay materiales de arrastre y relleno obligados por el tema y demostrativos de cómo la poesía puesta al servicio de menesteres no poéticos desvirtúa su razón de ser» (16). Serrano Poncela dice esto desde su interpretación del lenguaje poético: «La poesía, intento de expresión auténtica del ser,

(13) Ibid.
(14) Ibid.
(15) Segundo Serrano Poncela, op. cit., p. 161.
(16) Ibid., pp. 160-61.

está empapada de temple afectivo y su ausencia implica ausencia de poesía aunque las formas poéticas se den; toma inauténtica la voz; convierte en mera palabrería la palabra; deja al poeta sumido en la cotidianidad trivial y en el anónimo» (17). Desde el punto de vista de la percepción, no se puede establecer un criterio que diferencie «temple afectivo» auténtico e inauténtico, sino de una visión fructificada en lenguaje, que el poeta tenga, aceptable o no aceptable; «visión» de lo que ve y deja ver a través del lenguaje.

Si estrechamos la idea de «visión aceptable» al criterio que se llama realista u objetivista, diremos con M. Tuñón de Lara que la obra «*Campos de Castilla* representa la obra de madurez del poeta. Una madurez que no es más que la cumbre de un proceso iniciado en *Soledades*. El sueño y el ensueño de Machado, del solitario que rememora fuentes y cancelas de su primera infancia, torres con cigüeñas de su juventud, que añora amores nunca vividos, se quiebra en realidad humana anunciando así lo que será el poeta en la madurez de su creación» (18).

El tiempo queda concretizado en la conciencia-perceptiva; nada dice la palabra «tiempo» por sí misma. En la percepción-conciencia hay que buscar las diferencias cualitativas que conducen a las distintas manifestaciones poéticas; inversamente, el lenguaje expresado debe conducirnos al estado de conciencia que las produjo. Apoyados en esta premisa y teniendo a la vista la revisión efectuada de la crítica, podemos decir que *Soledades* y *Campos de Castilla* son dos aspectos fundamentales y diferentes de la realidad. Diferencia que tomando los conceptos fundamentales encontrados en los anteriores análisis podría expresarse como sigue: En *Soledades* el poeta se observa más a sí mismo que a las cosas que le rodean, de aquí que las poesías que las componen aparezcan con un lenguaje más rico y nuevo. Los acontecimientos externos están sobrecargados de un «pathos» evitado en *Campos de Castilla*. La mayoría de los poemas de *Soledades* parten de motivaciones, apoyado en las cuales Machado pretende dar una interpretación descriptiva de la percepción de ellas: el paso de las tardes tristes y el movimiento del agua de las fuentes van siempre unidos a sentimientos personales de melancolía sin una causa concreta provocadora de tales sentimientos. El lazo que une la conciencia a la naturaleza es el sentimiento de que ambas están sometidas a un continuo cambio. La interpretación definitiva de este sentimiento queda siempre envuelto en la duda poética, la interpreta-

---

(17) Ibid., p. 71.

(18) M. Tuñón de Lara: «Antonio Machado, poeta del pueblo» (Barcelona: Edit. Nova Terra, 1967).

ción sugiere ideas, pero no pretende ofrecer soluciones tajantes, ni ser exhaustiva del sentimiento mismo. Veamos un poema:

Era una tarde clara y amplia como el hastío,
cuando su lanza blande el tórrido verano,
copiaban el fantasma de un grave sueño mío
mil sombras en teoría, enhiestas sobre el llano.
La gloria de un acaso era un purpúreo espejo,
era un cristal en llamas, que al infinito viejo
iba arrojando el grave soñar en la llanura...
Y yo sentí la espuela sonora de mi paso
repercutir lejana en el sangriento ocaso,
y más allá, la alegre canción de un alba pura (XVII).

El pasar va unido a un estado emocional en el que se deja sentir algo que intenta ir más allá de la percepción. La tarde es clara y limpia como el hastío. El hastío es el resultado de una serie de vivencias como la tarde es el final del día. El elemento humano es el factor fundamental en la descripción del paisaje, por ello «el pasar» no es sólo un adorno, algo que presenta un mismo paisaje bajo distintos aspectos. Este «pasar» afecta de manera sustancial al hombre que, en una tarde clara y amplia como el hastío, siente la espuela sonora de su paso, es decir, se nota como «caminante viejo», ausculta el ritmo de su vida envuelta y arrastrada en el ritmo transitorio de la tarde sangrienta; junto a esta percepción el poeta ha visto también que:

Y más allá, la alegre canción de un alba pura... otro aspecto de su existencia, el «alba pura» que acariciará su conciencia con una alegre canción.

En *Campos de Castilla* el poeta dirige su atención hacia otros aspectos de la realidad, parece haberse olvidado de su melancolía, pretende tomar aires de trivilización. El tiempo se observa, no como algo en que está envuelta la conciencia personal, sino que se atiende a acontecimientos depurados de las consideraciones psicológicas del poeta, o en todo caso si intervienen éstos, son respecto a la importancia de lo descrito, algo puramente anecdótico y accidental. Véase, por ejemplo, cómo el tiempo no es más que un adorno en la descripción del siguiente paisaje:

Olivares y olivares
de loma en loma prendidos
cual bordados alamares!

Olivares coloridos
de una tarde anaranjada;
olivares rebruñidos
bajo la luna argentada! (CXXXII).

Se trata de un paisaje visto como algo puramente perceptivo. Son unos olivares coloreados por una tarde anaranjada y una luna argentada; en fin, es algo que puede reducirse a puros colores. Obsérvese cómo la intervención del pasar del paisaje, los cambios a que está sometido no son más que cambios de colores. No puede decirse lo mismo del «hastío» y la «alegre canción del alba pura».

Hemos visto cómo un punto importante en el que insiste gran parte de la crítica que versa sobre Machado es la cuestión del tiempo; tal vez, porque desde este punto de vista plantea el mismo Machado su teoría poética. Hemos encontrado que la cuestión del tiempo en lo que se refiere a creación poética está íntimamente ligada a a percepción. La percepción en sentido amplio, es decir, todo aquello que puede llegar a convertirse en motivo de creación de un signo comunicable y, por tanto, inteligible; con esto topábamos con el elemento lenguaje. Estos tres elementos hay que tenerlos en cuenta, decíamos, en interferencia, funcionalmente. Son eminentemente abstractos, es decir, aplicables a todo tipo de lenguaje; por esto mismo su valor como instrumentos utilizables por la crítica puede considerarse problemático, pero, de hecho, no tiene más remedio que utilizarlos porque la poesía como lenguaje, aunque especial, se enfrenta con los problemas de cualquier otro lenguaje. En este sentido se orienta la ampliación requerida que hemos señalado al principio de este artículo.

FRANCISCO CARENAS

University of Missouri-St. Louis
Department of Modern Foreign Languages and Literatures
(USA)

EL USO DE «TARDE» EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

Hace ya más de treinta años que Moreno Villa confirmó, mediante el recuento sistemático de palabras, lo que muchos lectores de Antonio Machado venían sintiendo desde la lectura de sus primeros libros: que *tarde,* la palabra en sí, era vocablo predilecto, el más repetido del repertorio lingüístico del poeta (1).

En efecto, hemos contado hasta 140 repeticiones de la palabra en 82 poemas (2). La expresión *tarde* aparece, pues, en casi el 20 % de los poemas de Machado (3). Hay poema suyo con diez usos distintos del vocablo, varios con seis y con cinco inserciones de *tarde;* y, dato sumamente revelador, más del 20 por 100 de los poemas que usan el término lo emplean más de una vez (4).

Esta clara predilección por el vocablo concreto representa, claro está, una vertiente especial (de concreción y concretización máximas) de una predilección más extensa, de orden conceptual. Ninguna duda cabe que una perspectiva más amplia sobre esta cuestión (que incluyese la proyección conceptual, aunque faltase la concreción lexicográfica: «el declinar del *día*», «crepúsculo», «ocaso radiante», por ejemplo) nos permitiría aumentar sustancialmente la importancia del fenómeno literario que comentamos (5). A pesar de ello, no hemos de abrir hoy nuestra perspectiva de enfoque para trascender del estrecho criterio de coincidencia semántico-lexicográfica que es la presencia concreta del vocablo *tarde.* Hemos optado contra esa amplia-

---

(1) J. Moreno Villa: «Leyendo a...» (México, 1944), IX.

(2) Usamos como base el texto de «Poesías completas» (Madrid, 1973), 14 edición (Austral); pero incluyendo los poemas que no constan en ésta y que recoge Dámaso Alonso en el número homenaje de «Cuadernos Hispanoamericanos» de 1949.

(3) Para alcanzar estos porcentajes, y que reflejasen una realidad verosímil, hemos descontado la numeración del propio Machado. Nosotros contamos unos 520 poemas distintos.

(4) Hay una veintena de poemas en que se repite «tarde».

(5) En efecto, podrían añadirse hasta un centenar más de giros y vocablos, entre indiscutibles y posibles.

ción conceptual por dos razones. Primero, porque ello supondría la entrada en juego de juicios de índole sumamente subjetiva (6); mientras que la estrecha coincidencia que nos sirve de criterio (el sustantivo *tarde)* evita todo resquicio de interpolación personalista. En segundo lugar, porque pensamos que el estudio del uso machadiano de una imagen-concepto determinada ganará en precisión concisa más —por lo menos cualitativamente— de lo que pueda perder, así, de amplitud exhaustiva.

Nos sujetamos, pues, al estudio de sólo aquellos instantes de la creación poética de Machado en que coinciden la intención conceptual con la expresión explícita de mayor concreción semántica: las apariciones del vocablo *tarde* propiamente. Ello impone, desde luego, una limitación consciente al estudio temático, pero permite una fijación precisa de datos y una amplitud manejable al enfoque crítico.

Como era de esperar, la predilección léxica que nos interesa ha sido observada y comentada por otros estudiosos de la obra poética de Machado (7). No nos internamos, pues, por una galería de la obra machadiana que se halle virgen del paso erudito. Gran parte de nuestra presentación será, por ello mismo, tarea de acopio. Iremos dejando constancia de las diversas interpretaciones que se han ofrecido del fenómeno; confrontando cada interpretación con la reducción estadística a nuestra disposición y con el juicio crítico sobre la materia que nos ha preparado lo inusitadamente exhaustivo de nuestro enfoque. Añadiremos, finalmente, lo que de innovatorio consigamos allegar. Siguen, pues, las seis o siete interpretaciones y explicaciones del fenómeno que se entresacan de la bibliografía machadiana.

A) *La antropomorfización de la* tarde *con finalidad dialogante* (8)

Como afirma Zubiría, este uso de *tarde,* antropomorfizada, es no sólo un elemento más para el diálogo poético tan característico de Machado, sino aquel que más y mejor sirve esa función (9). Es el aspecto de la realidad objetiva que el poeta más veces humaniza para

---

(6) Casi la tercera parte del centenar adicional comentado en la nota anterior son de índole discutible: «plaza en sombra», «campo ensombrecido», etc.

(7) Lo sorprendente en este aspecto es el número de estudiosos que hacen caso omiso de ello; el número de análisis de poemas concretos en los que la múltiple repetición de «tarde» ningún comentario suscita.

(8) Véanse, por ejemplo, Aurora de Albornoz, «La presencia de Unamuno en Antonio Machado» (Madrid, 1968), p. 303; Antonio Sánchez-Barbudo, «Los poemas de Antonio Machado» (Madison, 1969), p. 153; y Segundo Serrano Poncela, «Antonio Machado» (Buenos Aires, 1954), p. 117.

(9) A. Zubiría, «La poesía de Antonio Machado» (Madrid, 1953), p. 32.

efectuar el apetecido diálogo con su universo inmediato (10). Cabe puntualizar —porque no lo han hecho, que sepamos, quienes primero señalan este uso determinado de *tarde* en Machado— que ese afán dialogador del poeta, que le llevaría ya maduro a un desdoblamiento heteronímico de alcance inusitado en la literatura moderna (11), tiene su primera y clara presencia en el repetido diálogo con esa *tarde* del primer Machado (12).

Es ésta una función de *tarde* de indiscutible y destacada presencia en la poesía de Machado. Aciertan, sin duda alguna, los eruditos que así lo han reconocido e interpretado.

B) *La* tarde *como vestigio de modernismo machadiano* (13)

Aunque su identificación con la dimensión inauténtica y superliterarizada del Modernismo es en extremo dudosa, ninguna duda cabe acerca del importante contacto del poeta sevillano con los aspectos más renovadores de ese movimiento estético. Fruto de éste sería, posiblemente, esta coincidencia de poeta y escuela poética en su predilección por el mundo crepuscular.

Hay, en efecto, algún refuerzo estadístico para esta posibilidad. El uso más intenso del vocablo *tarde* ocurre en la primera parte de la obra de Machado (14), aquella precisamente en la que se podía suponer mayor presencia del influjo modernista. Más como contrapartida a este apoyo estadístico —que dejará esta explicación modernista en un equilibrio más justo de probabilidad— cabe indicar que el repetido uso de *tarde* es norma en Machado hasta el final de su carrera literaria, años después de que éste hubiese superado del todo ese primer influjo (15).

---

(10) La importancia de tal diálogo queda consignada por los eruditos citados, y ello a su vez determina la importancia de esta función del vocablo.

(11) Entre Abel Martín, Juan de Mairena, Jorge Meneses y todo el repertorio de su «cancionero apócrifo», apenas si caben más desdoblamientos auto-extensivos en un escritor.

(12) «Estas antropomorfizaciones de la tarde, dadas casi todas ellas en «Soledades», son más o menos visibles en el resto de sus poemas.» (Serrano Poncela, p. 117).

(13) Véanse, por ejemplo, R. Gullón, «Simbolismo y modernismo en Antonio Machado», «La Torre», XII (1964), 336; y G. Ribbans, «Antonio Machado's 'Soledades', 1903: a Critical Study», «Hispanic Review», XXX (1962), 200.

(14) Unos 90 usos ocurren en poemas escritos antes de «Campos de Castilla».

(15) Todavía en poema tan tardío como el III de «Canciones a Guiomar» (p. 278), aparece «tarde» tres veces.

C) *El uso de* tarde *(«hora melancólica») como expresión de romanticismo* (16)

No padece el verso de Machado, normalmente, de la intensidad estridente propia de la sensibilidad emotiva del romántico, pero no cabe dudar del contenido melancólico del vocablo que estudiamos. Lo que ocurre, a nuestro juicio, es que se halla este contenido melancólico al servicio de la dimensión sicológico-sentimental más poderosamente machadiana: lo elegíaco (17). Nos parece la repetida selección concreta de «hora melancólica» más bien una consciente preparación sentimental para el acostumbrado salto elegíaco hacia el pasado que un intento de destacar esa melancolía en sí, como correspondería al poeta fundamentalmente romántico.

Creemos acertados, pues, a los estudiosos que han aislado la melancolía como factor inseparable del uso machadiano de *tarde*, e inacertados, en gran medida, los que han querido atribuir esa asociación indiscutible a resabios románticos del poeta. Más acertado nos parece considerar esa especial emotividad en función del carácter elegíaco de Machado, como resorte apropiado de esa nostalgia que la caracteriza.

D) *La utilización de* tarde *como expresión de temporalidad, y hasta angustiosamente sentida* (18)

Poeta máximamente consciente de la temporalidad («palabra en el tiempo»), de auto-catalogación en este sentido (19), Machado concentra su predilección léxica, es lógico, sobre vocablos de expresividad temporal (20). De éstos, *tarde* es el más veces seleccionado.

Mas lo que pudiera parecer perfectamente obvio (que *tarde* sea expresión fundamentalmente temporal de un poeta cuyo eje creativo es el tiempo precisamente) aparece problemáticamnte enfocado en ocasiones. Así, por ejemplo, la confusión de valores nominal y adver-

(16) Véase especialmente Moreno Villa, p. 87; pero también, por ejemplo, Zubiría, p. 32, y Sánchez-Barbudo, p. 32.

(17) Lo elegíaco, en su acepción más amplia, de nostalgia por todo lo perdido en el tiempo, es el eje de toda la poesía de Machado.

(18) Véanse, por ejemplo, N. L. Hutman, «Machado: a Dialogue with Time» (Albuquerque, 1969), pp. 41 y 79; y M. Tuñón de Lara, «Antonio Machado, poeta del pueblo» (Barcelona, 1967), pp. 40-41. También conviene ver Serrano Poncela, pp. 48 y 67.

(19) Pueden verse los juicios estéticos del propio Machado en las páginas 251-255 del texto que usamos.

(20) Entre las cinco palabras más usadas que recoge Moreno Villa, se halla, además de «tarde», la palabra «sombra».

bial que —erróneamente a nuestro juicio (21)— piensa ver Hutman (22); o la negación de temporalidad auténtica (erróneamente adjudicándole temporalidad histórica, por tratarse casi siempre, en Machado, de un *tarde* cronológicamente impreciso (23) que Villegas reserva para el vocablo) (24).

Por otra parte, resulta apenas discutible —por la carga de consunción vital que arrastra la propia palabra— la dimensión existencial de este uso machadiano. En efecto, las aclaraciones al respecto de los mismos eruditos («la muerte del día», «consumación del día», «otoño del día», etc.) (25) son harto elocuentes. Resulta esta categoría, a veces, más que de mera expresión de temporalidad, de captación tácita y simultánea de angustia existencial.

La relativa importancia de esta proyección de temporalidad mediante *tarde* habría de medirse en función de la extraordinaria importancia que posee lo expresamente temporal en este poeta. Y ello es especialmente relevante, para la sensibilidad moderna, cuando la temporalidad parece alcanzar intensidad existencial.

E) *La proyección, mediante* tarde, *de una impresión pictórica, de prescritos tonos y colores* (26)

Se destaca este uso intemporal de *tarde* cuando, pensándola excesiva, se piensa en contrarrestar la inclinación crítica por la temporalidad en Machado. Mas ninguna duda cabe, en efecto, de que este vocablo esencialmente temporal irradia condiciones espaciales, sugeridoras de un contorno físico determinado. Hasta cabe afirmar que *tarde* es especialmente versátil, que no sólo sugiere condiciones espaciales determinadas, sino que lo consigue más eficientemente que cualquier otro término parecido (mañana, noche, etc.) (27).

---

(21) El uso de «tarde» como adverbio ocurre, que hayamos podido ver, sólo una vez en la poesía de Machado. Y la noción de que el sustantivo lleve automáticamente adherido, para fines poéticos, el sentido adverbial es sumamente conjetural.

(22) Hutman, p. 76.

(23) Para el tiempo como factor vital, no cronológico, véase, por ejemplo, R. L. Predmore, «El tiempo en la poesía de Antonio Machado», «PMLA», LXIII (1948), 696-711. Para la consciente y anti-cronológica fusión de «tardes», véase, por ejemplo, el poema VI.

(24) J. Villegas, «El tema del tiempo en un poema de Antonio Machado», «Hispania», XLVIII (1965), 448.

(25) No es infrecuente en la bibliografía de Machado esta asociación: «Y al trasladarnos la emoción del ritmo del paso de las horas, de la llegada del atardecer y de la noche, nos produce la repercusión de hacernos pensar, vagamente, en el paso de nuestra vida» (E. Orozco Díaz, «Antonio Machado en el camino», Granada, 1962, p. 100).

(26) Véanse, por ejemplo, A. de Albornoz, p. 100; y Sánchez-Barbudo, p. 125.

(27) Véase D. Alonso, «Cuatro poetas» (Madrid, 1962), IV, especialmente la p. 172.

Con todo, hemos de hacer constar que la finalidad pictórico-espacial de *tarde* —por ser innegable el eje temporal del vocablo— difícilmente podrá considerarse finalidad primaria. Demasiado indirecto es el proceso —de fijación pictórico-espacial mediante palabra esencialmente temporal— para que pueda representar, a nuestro juicio, un establecido proceder estético (28).

F) Tarde *como valor de contraste, de fijación dialéctica* (29)

Esto se da de diversas formas: en contraste directo y sencillo con su opuesto inmediato, *mañana;* o en contraste más amplio —pero mucho más conjetural— con otro elemento temporal-vital repetidísimo en Machado, *primavera* (30).

Esta proyección dialéctica mediante *tarde*, de efectismo importante en algún poema (31), de presencia tácitamente sugeridora en otros muchos (32), cuadra perfectamente con el poeta de la otredad y la complementariedad que es Machado. El uso de contrarios —y muy probablemente como integrantes de una perspectiva dialéctica, de dinámico devenir y síntesis renovadora— es parte formal de la estética machadiana. Nada sorprende, por ello, este importante papel de su vocablo más repetido (33).

La índole necesariamente subjetiva y conjetural de este posible uso de *tarde* (su función contrastiva, especialmente frente a *primavera*, pudiera resultar un tanto forzada) limita, en gran medida, la posibilidad de un juicio definitivo acerca de la importancia de todo ello en la poesía de don Antonio.

G) *Atribuciones misceláneas a* tarde (34)

Reunimos una serie de interpretaciones aisladas —ofrecidas para casos muy concretos— e independientes, por lo tanto, de las expli-

---

(28) Tanto la concisión como la claridad abogan contra ello.

(29) Véanse, por ejemplo, R. Gullón, «Una poética para Antonio Machado» (Madrid, 1970), página 123; Hutman, pp. 87 y 142; y Ribbans, p. 202.

(30) Hay diez poemas con «tarde» inserta en contexto patentemente primaveral, y otros pocos que se prestan a tal interpretación.

(31) Nos referimos a los últimos versos de «A José María Palacio».

(32) Especialmente si, además de «mañana» y «primavera», se considera el efecto contrastivo del conflicto entre luz y oscuridad que es el atardecer. Véase Zubiría, p. 33.

(33) Para el fondo filosófico de este aspecto del pensar machadiano, véase «De un cancionero apócrifo», pp. 228-249.

(34) No pretendemos ser exhaustivos en esto de las apreciaciones misceláneas. Entresacamos de la bibliografía machadiana algunas de las más repetidas o típicas.

caciones que hemos visto. Así, por ejemplo, la idea de *tarde* como «metafórico espejo» que Gullón subraya (35); o la íntima asociación entre *tarde* y *camino* que señalan Ribbans y Orozco (36); o la finalidad puramente estética (de factor unitivo) que ve Siebenmann (37). Cabe anotar asimismo que no faltan en la bibliografía machadiana algunas referencias —siempre muy imprecisas, desde luego—, a una personal y misteriosa identificación del poeta con el atardecer (38).

Poco provecho ha de rendir, nos parece, el comentar la feliz atribución de finalidad estética que Siebenmann halla en una caso aislado. Menos útil aún sería analizar la relación insondablemente síquica o indescifrablemente mística que une el poeta, según algunos, al fenómeno del atardecer. Sí será provechoso, sin embargo, algún comentario en torno a las otras dos interpretaciones anotadas.

Los estudiosos que hallan una relación especial entre *tarde* y *camino*, uno de los temas más reelaborados por Machado, aciertan efectivamente (39). Pero ¿qué aclara ello? Ofrece, pensamos, una explicación realista de esta predilección machadiana. Poeta peripatético si los ha habido, Machado elabora creativamente durante y como consecuencia de sus paseos (40). Y ¿cuándo pasea? Pues ha de pasear, casi invariablemente, por las tardes. Hombre de trabajo diario, de país de sol atosigante, Machado camina —y crea— en el atardecer de los días. En estas condiciones, qué poco ha de extrañar la predilección por el término *tarde*.

En cuanto al intuitivo «metafórico espejo» de Gullón, cabe añadir —aunque ya sea por cuenta propia— alguna nota adicional y, esperamos, aclaratoria. Dentro de la dirección sostenidamente elegíaca de la poesía de Machado, puede muy bien figurar *tarde*, en efecto, como trampolín hacia el pasado, como espejo que reflejase o permitiera reflejarse esa ya inexistente realidad pasada que canta el poeta. Y esto podría efectuarse de dos maneras. A nivel intelectual, existencial, el acabar del día puede muy bien traer a la mente todos los días acabados. Cabe pensar que la conciencia del transcurrir del tiempo

---

(35) «Una poética para Antonio Machado», p. 141. Gullón utiliza el más amplio concepto de «crepúsculo».

(36) Ribbans, p. 210; Orozco Díaz, p. 33.

(37) G. Siebenmann, «Los estilos poéticos en España desde 1900» (Madrid, 1973), p. 142. Siebenmann utiliza el concepto más amplio de «ocaso».

(38) Véanse, por ejemplo, Orozco Díaz, pp. 33 y 25; y Serrano Poncela, «Borrosos laberintos...», «La Torre», XII (1964), 275.

(39) Basta leer por encima la obra poética de Machado para observar las numerosas veces que coinciden los dos factores.

(40) Junto con el tiempo, el camino es el aspecto más estudiado de la poesía de Machado. Véase, por ejemplo. G. Díaz-Plaja, «El paseo: calle, jardín y plaza», «Estafeta literaria», 565, (junio, 1975), 4-6.

—que se da inmejorablemente al declinar el día, al irse otro segmento vital— despierta nuestra nostalgia por tiempos transcurridos. A nivel sensorial, el atardecer ofrece condiciones sumamente propicias para la actualización del pasado. La oscuridad incipiente, las sombras, desdibujan el perfil fijo e insoslayable del presente, de la realidad actual. Sin esta condición, sin la disolución —cuando menos parcial— de esa realidad presente, difícilmente podría el poeta elegíaco conjurar ese pasado que cristaliza en poesía. Pues bien, si este doble efecto es posible, en algo verosímil, nada debe sorprender la repetida aparición de *tarde* en el vocabulario poético del elegíaco Machado.

Nuestro acopio razonado de finalidades y motivaciones que la crítica ha visto y señalado en el uso machadiano de *tarde* destaca una verdad que ninguno de esos juicios recogidos podría revelar de por sí: la repetición de *tarde* en la poesía de Machado de ningún modo representa una mera reiteración. Todo lo contrario. Resultan numerosas las finalidades poéticas que hemos de asociar con el uso creativo del vocablo repetido. Aunque sea norma racional el intento de dar explicación general y única al fenómeno repetido, las lecturas de tan diferentes estudiosos nos facilitan —y la estadística de la aparición del vocablo refuerza objetivamente— su verdadera complejidad. El estudio detenido de las posibilidades poéticas de *tarde* (objeto de máxima reiteración en Machado) nos lleva a concluir que la repetición —de tema o topos— no es mera redundancia en éste. La repetición léxica es condición creativa del poeta andaluz (41).

AlFREDO RODRIGUEZ
LUZ RODRIGUEZ
TOMAS RUIZ FABREGA

C/Alberto Plaza, 9
TABERNAS (Almería)

---

(41) Ejemplo de variedad tonal, aún dentro de un mismo poema, véase Gullón, «Una poética...», p. 108.

EL SIMBOLO DE LA PRIMAVERA EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

En una copla muy conocida de su libro *Nuevas Canciones,* escrito en Baeza, nos dice Machado:

La primavera ha venido.
Nadie sabe cómo ha sido.

Le han bastado dos versos, un sencillo pareado, para expresar todo el misterio de la aparición mágica de la primavera. A esos dos versos sigue esta soleá, en la que el poeta insiste en la llegada de la primavera:

La primavera ha venido.
¡Aleluyas blancas
de los zarzales floridos! (1).

Ese milagro, renovado cada año, de la aparición de la primavera, va a ser un tema constante en la poesía de Antonio Machado, casi desde que comienza a escribir o, al menos, a publicar. Ya en su primer libro, *Soledades* (1903), en el poema XV de la serie «Del camino» (2), encontramos a la primavera personificada en una mañana que dialoga con el poeta —el uso de la prosopopeya es muy frecuente en la lírica de Machado— y le recuerda que una vez, hace muchos años, floreció en su corazón, hoy sombrío:

Me dijo un alba de la primavera:
Yo florecí en tu corazón sombrío
ha muchos años, caminante viejo
que no cortas las flores del camino.

(1) Las dos coplas forman parte del poema CLIX, titulado «Canciones», de las «Poesías completas».

(2) Al pasar a las «Poesías completas», lleva el número XXXIV.

Tu corazón de sombra, ¿acaso guarda
el viejo aroma de mis viejos lirios?
¿Perfuman aún mis rosas la alba frente
del hada de tu sueño adamantino?
Respondí a la mañana:
Sólo tienen cristal los sueños míos.
Yo no conozco el hada de mis sueños
ni sé si está mi corazón florido.
Pero si aguardas la mañana pura
que ha de romper el vaso cristalino,
quizás el hada te dará tus rosas,
mi corazón tus lirios.

El símbolo parece claro. La primavera es la vida luminosa que ilumina el corazón del hombre con sueños, esperanzas e ilusiones. Es decir, la primavera es la mañana que renueva el amor, o lo resucita. Ya veremos más adelante varias muestras de ese uso del símbolo de la primavera en nuestro poeta. Pero antes recordemos que Machado, cuando llega por primera vez a Soria en mayo de 1907 para desempeñar su cátedra de francés en el Instituto, se enamora, no de una primavera simbólica, sino real; la primavera soriana, que largamente contempla en los árboles y en las tierras del Duero. A esta primavera que se le aparece en los campos de Soria la llamará unas veces *mística* —así en el poema IX, Orillas del Duero», de *Soledades* (3):

Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,
azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,
y mística primavera!

Y en el poema del mismo título, «Orillas del Duero», de *Campos de Castilla* (4), la llamará *humilde*, comparándola con el sueño de un caminante:

¡Primavera soriana, primavera
humilde como el sueño de un bendito,
de un pobre caminante que durmiera
de cansancio en un páramo infinito!

Llamar mística a la primavera es llamarla pura y espiritual. Esa pureza y esa espiritualidad de las tierras de Soria, junto con su pobreza y humildad, es lo que hizo nacer en el alma de Machado, primero un

---

(3) Este poema apareció por primera vez en «Soledades, galerías y otros poemas», y es fruto de una primera visita a Soria en la primavera de 1907, año en que sale el libro. Pero en realidad pertenece por el tono y el tema a «Campos de Castilla».
(4) Es el número CII de las «Poesías completas».

sentimiento de lástima y de piedad entremezclado con ternura, que no tardó en convertirse en un hondo amor por esa «pobre tierra soriana». Recordemos el poema «A orillas del Duero» de *Soledades y galerías* citado antes:

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno,
de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.
Es una tibia mañana.
El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.
Pasados los verdes pinos,
casi azules, primavera
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente.
Entre las hierbas alguna flor ha nacido,
azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,
y mística primavera!
¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
espuma de la montaña
ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España!

Es este el primer poema de Machado en que aparece cantado el río Duero y se habla de la «pobre tierra soriana». Y por primera vez también vemos la primavera brotando en los finos chopos del camino. En el poema late ya un sentimiento de lástima y de ternura por esa «pobre tierra soriana» que el sol calienta «un poquito». Pero pronto ese sentimiento de piedad va a trocarse en amor profundo. Tal cambio está ya más claramente expresado en uno de los grandes poemas de *Campos de Castilla,* el largo poema *Campos de Soria* (CXIII), en cuya primera parte encontramos el tema de la primavera dentro de un contexto geográfico concreto: la «tierra árida y fría», las «colinas y las sierras calvas», los «cerros cenicientos». Por ellos, nos dice el poeta, «la primavera pasa / dejando entre las hierbas olorosas / sus diminutas margaritas blancas». Las notas primaverales se reiteran: «los zarzales florecidos», «las violetas perfumadas», las margaritas blancas. Pero es en la parte VII del poema, en el momento en que a la descripción realista de las partes I a VI sucede un aumento de emoción lírica con la intervención del yo personal del poeta —que antes no había aparecido—, hablando ya directamente a las tierras de So-

ria y su escenario —el Duero, los árboles, los caminos...— cuando el poeta nos confiesa:

...hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!

Los tópicos castellanistas —que tanto indignaban a Juan Ramón— ya no nos parecen tan tópicos, porque sentimos que el corazón del poeta está lleno de piedad y de amor por esos pobres campos de Soria que desde entonces va a llevar siempre consigo en lo más hondo de su alma, y a los que sólo la primavera parece dar un poco de calor y consuelo.

En las dos últimas partes del poema la primavera y su hechizo aparecen también. Los álamos del amor serán «mañana liras / del viento perfumado en primavera». Y al final usa Machado por primera vez una bella metáfora para designar la primavera: la llama «verde sueño / del suelo gris y de la parda tierra». La tierra amada sueña, en los fríos días invernales, con la llegada mágica de la primavera, que ha de endulzarla e iluminarla piadosamente, dando flores y ramas a los árboles y verdor a los campos. La pobre tierra de Soria sueña con el verde primaveral, ese atavío luminoso, como dice a veces el poeta, que resucita cada año. Esa metáfora primaveral del verde sueño la va a repetir Machado en uno de sus últimos sonetos, el titulado «El poeta recuerda las tierras de Soria», escrito en plena guerra civil, en el pueblo de Rocafort, en la primavera de 1937. Citaré sólo los versos que nos interesan. Habla el poeta a la lejana Soria:

. . . . . . En la memoria mía
tu recuerdo a traición ha florecido;
y hoy comienza tu campo empedernido
el sueño verde de la tierra fría.

(CLXXXVII)

Pero volvamos a *Soledades. Galerías*, y recordemos un breve poema que Machado publicó en la revista *Helios* en 1903, con un título —«El poeta encuentra esta nota en su cartera»— que luego desapareció al incorporarse el poema al libro. Lleva el número X en las *Poesías completas*, y dice así:

A la desierta plaza
conduce un laberinto de callejas.
A un lado el viejo paredón sombrío

de una ruinosa iglesia;
a otro lado la tapia blanquecina
de un huerto de cipreses y palmeras,
y, frente a mí, la casa,
y en la casa la reja
ante el cristal que levemente empaña
su figurilla plácida y risueña.
Me apartaré. No quiero
llamar a tu ventana... Primavera
viene —su veste blanca
flota en el aire de la plaza muerta—;
viene a encender las rosas
rojas de tus rosales... Quiero verla...

Este y otros poemas de esa época, comienzos del siglo, parecen recordar un amor juvenil del poeta, probablemente sevillano, a raíz de algún viaje a Sevilla en 1898 para visitar a su hermano Manuel, como ya advirtió Antonio Sánchez Barbudo (5). Desde luego, algunas notas del poema —la tapia blanquecina, el huerto de cipreses y palmeras, las rosas rojas de los rosales en la ventana— son más bien de ciudad andaluza que castellana. Como tantas veces en la poesía de Antonio Machado, el uso de la técnica del contraste sirve al poeta para vigorizar y dar relieve a una evocación, en este caso la fuerza luminosa y revivificadora de la primavera. Por un lado, notas apagadas y sombrías —la «desierta plaza», «el paredón sombrío», la «ruinosa iglesia», la «plaza muerta», todo ello evocando algo que muere; y en contraste, la llegada de la primavera con su túnica blanca —el aire primaveral— que viene a encender las rosas rojas. El uso del cultismo *veste* por vestido es quizá contagio modernista, pues en Rubén Darío también se encuentra (5 bis). No es la única vez que va a usarlo Machado (6).

Pero lo que importa subrayar es que en este poema la primavera aparece como símbolo de la ardiente juventud, que ilumina y enciende la vida, prestándole ilusiones y esperanzas. Nótese, además, que para dar mayor fuerza a la personificación simbólica, Machado dice Primavera, eliminando el artículo como si fuera el nombre de una

---

(5) En su excelente libro «Los poemas de Antonio Machado», Edit. Lumen, Barcelona, 1967. Luis Cernuda, como recuerda también Sánchez Barbudo, señaló el becquerianismo de los cuatro primeros versos de este poema: todo en él —escribe Cernuda— «lenguaje, ritmo, visión, procede de Bécquer».

(5 bis) Por ejemplo, en el «Poema del otoño»: «Lavemos bien de nuestra veste la amarga prosa».

(6) Así en el poema XII: «Amada, el aura dice / tu pura veste blanca...». Adela Rodríguez Forteza, en su libro «La Naturaleza y Antonio Machado», ha interpretado que la primavera es la amada en este poema.

diosa (6 bis). En otra ocasión, el poeta dialoga con la tarde primaveral, que simboliza la posibilidad del amor. Así en el poema —un romancillo— XLI:

Me dijo una tarde
de la primavera:
si buscas caminos
en flor de la tierra,
mata tus palabras
y oye tu alma vieja...

Pero volviendo al tema de la aparición de la primavera, al que aludimos al principio, parece claro que esa aparición va siempre unida en la poesía de Machado a una ilusión y una esperanza de amor. Veamos, por ejemplo, el poema *Acaso...* que es el número L de las *Poesías completas:*

Como atento no más a mi quimera
no reparaba en torno mío, un día
me sorprendió la fértil primavera
que en todo el ancho campo sonreía.
Brotaban verdes hojas
de las hinchadas yemas del ramaje,
y flores amarillas, blancas, rojas,
alegraban la mancha del paisaje.
Y era una lluvia de saetas de oro,
el sol sobre las frondas juveniles;
del amplio río en el caudal sonoro
se miraban los álamos gentiles.
Tras de tanto camino es la primera
vez que miro brotar la primavera,
dije, y después, declamatoriamente:
—¡Cuán tarde ya para la dicha mía!—
Y luego, al caminar, como quien siente
alas de otra ilusión: —Y todavía
¡yo alcanzaré mi juventud un día!

Este poema, publicado por primera vez en la «Revista latina» en 1907 e incorporado a *Soledades. Galerías,* evoca una primavera muy distinta de la humilde y mística de *Orillas del Duero:* una primavera fértil y sonriente, de gran riqueza de color y de luz. Parece más bien una primavera andaluza que castellana.

Y sin embargo, esos álamos gentiles que se contemplan en «el caudal sonoro del amplio río» nos recuerdan los álamos dorados que

(6 bis) Encontramos el mismo uso en el «Responso a Verlaine», de Rubén Darío: «Que tu sepulcro cubra de flores primavera».

acompañan al Duero, tantas veces cantados por el poeta. En todo caso, lo que quería subrayar es que la contemplación de la aparición de la primavera en el campo lleva al poeta a pensar en que ya es tarde para el amor —aunque apenas tendría treinta años cuando escribió el poema—. *Cierto que es una confesión matizada de ironía por el* adverbio «declamatoriamente», ironía que se compensa al final del poema, con ese *sentir unas «alas de otra ilusión»* —ilusión de amor por supuesto—. El último verso es de esperanza en ese amor que no vivió en su juventud, porque no la tuvo, o si la tuvo no vivió en ella el amor. Recordemos otro poemita, el LXXXV, en el que la contemplación de una bella primavera le lleva también a pensar en su juventud sin amor, juventud nunca vivida:

La primavera besaba
suavemente la arboleda,
y el verde nuevo brotaba
como una verde humareda.
Las nubes iban pasando
sobre el campo juvenil...
Yo vi en las hojas temblando
las frescas lluvias de abril.
Bajo ese almendro florido,
todo cargado de flor
—recordé— yo he maldecido
mi juventud sin amor.
Hoy, en mitad de la vida,
me he parado a meditar...
¡Juventud nunca vivida,
quién te volviera a soñar! (7).

El tema de la juventud apenas vivida, rápida como una quimera, reaparece en Machado en sus *Coplas mundanas*, penúltimo poema de *Soledades. Galerías:*

Sin placer y sin fortuna,
pasó como una quimera
mi juventud, la primera...
la sola, no hay más que una:
la de dentro es la de fuera.
Pasó como un torbellino,
bohemia y aborrascada,
harta de coplas y vino
mi juventud bien amada.

(7) En la edición de «Páginas escogidas» de la editorial Calleja, este poema figuraba con el título, sin duda homenaje a Poe, de «Nevermore».

Estas *Coplas mundanas* de don Antonio parecen más bien de su hermano Manuel, al que corresponde mejor esa bohemia aborrascada harta de coplas y vino. El tema de la juventud que pasa rápida como una quimera es un tema modernista, y lo encontramos también en Rubén Darío, que en el primer poema de sus *Cantos de vida y esperanza,* nos confiesa: «... mi juventud... ¿fue juventud la mía?»

Si de *Soledades. Galerías. Otros poemas* pasamos a *Campos de Castilla,* el tema de la primavera y su mágica aparición vuelve a encontrarse en no pocos poemas, entre ellos los ya citados *Orillas del Duero* (CII) y *Campos de Soria* (CXIII). Ahora nos interesa fijarnos en el que Machado tituló «A un olmo seco», que se publicó en el periódico soriano «El Porvenir castellano», y que lleva la fecha de creación del 4 de mayo de 1912. Machado evoca en él a «un olmo viejo, hendido por el rayo / y en su mitad podrido», al que la primavera —«con las lluvias de abril y el sol de mayo»— ha hecho brotar algunas hojas verdes. Ese milagro primaveral —la «gracia de la rama verdecida en el seco tronco»— lleva al poeta a pensar, en contraste, con la grave enfermedad de su mujer, Leonor, a la que los médicos ya han desahuciado. Y el poema termina con un grito de esperanza en que la primavera haga otro milagro: la curación de su mujer:

Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Pero ya sabemos que el milagro anhelado por el poeta no se produjo. Leonor muere en sus brazos el día 1 de agosto de 1912, casi al mismo tiempo en que llega a Soria el primer ejemplar de *Campos de Castilla.* La muerte de Leonor hundió a Machado en un estado de sombría desolación que le costó mucho trabajo superar. Pensó incluso en el suicidio, como confesaría más tarde a Juan Ramón Jiménez en una carta. Es el momento en que grita su dolor en cuatro versos desolados:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

El 1 de noviembre se incorpora Machado a su nuevo destino en Baeza, en cuyo Instituto enseñará francés durante ocho largos años. Años de honda crisis en su vida —de nuevo hundida en la soledad sin amor— y en su obra, que toma a veces rumbos menos intimistas

y líricos, más filosóficos y abstractos. Machado se va a sentir «extranjero en los campos de su tierra», y no encuentra inspiración para cantar a Andalucía. Si sus ojos contemplan el «alegre campo de Baeza», su corazón mira más lejos, hacia la tierra amada de Soria, de la que se ha alejado al perder a Leonor. Y durante algunos años, la añoranza de esa tierra, donde tantas veces contempló la llegada de la primavera, va a inspirarle una serie de admirables y conmovedores poemas en los que, con frecuencia, la imagen de Leonor, nombrada o no, está evocada inseparablemente del paisaje soriano, y de aquella primavera que el poeta utilizará como símbolo de la esperanza en la resurrección de la amada o en un posible nuevo amor.

Ya en un poema de 1913 (8), titulado *Recuerdos,* y escrito en el tren camino de Baeza, al contemplar la primavera andaluza, con su campo verde, sus huertos y olivares floridos, el perfume de sus naranjos y sus jazmines, evoca Machado por primera vez desde la nostalgia y la lejanía aquella otra primavera de Soria, más tibia y humilde, pero también más dulce y entrañable para su corazón. Es un fuerte contraste entre la sensual y luminosa primavera andaluza y la mística, espiritual primavera soriana:

Y pienso: Primavera, como un escalofrío
irá a cruzar el alto solar del romancero,
ya verdearán de chopos las márgenes del río.
¿Dará sus verdes hojas el olmo aquel del Duero?
Tendrán los campanarios de Soria sus cigüeñas,
y la roqueda parda más de un zarzal en flor...

Estos versos, por cierto, anuncian ya, con el uso del futuro hipotético o de probabilidad —irá, verdearán, dará, tendrán— y la alternancia de preguntas y afirmaciones, el famoso poema *A José María Palacio,* al que en seguida he de referirme.

Pero antes quisiera recordar un poema de los primeros meses de Baeza, en el que, aunque el poeta no la nombra, es la primavera el tema central: la primavera «que triunfa de la muerte y de la piedra, y que por ello mismo convierte en esperanza de que resucite Leonor —a la que tampoco nombra— la amargura de su ausencia:

Al borrarse la nieve, se alejaron
los montes de la sierra.

(8) El poema está fechado «en el tren, abril de 1912». Pero en la primera edición de las «Poesías completas», figura la fecha correcta, que es abril de 1913, ya que en abril del 12 no había muerto aún Leonor, y en el final del poema se habla de «desesperanza y de melancolía de tu recuerdo», en cuya frase está implícita la muerte de la esposa y la nostalgia de Soria.

La vega ha verdecido
al sol de abril, la vega
tiene la verde llama,
la vida, que no pesa;
y piensa el alma en una mariposa,
atlas del mundo, y sueña.
Con el ciruelo en flor y el campo verde,
con el glauco vapor de la ribera,
en torno de las ramas,
con las primeras zarzas que blanquean,
con este dulce soplo
que triunfa de la muerte y de la piedra,
esta amargura que me ahoga fluye
en esperanza de Ella.

Otra vez, pues, la primavera como símbolo de la resurrección de la amada. Como en otros poemás de esos primeros meses de Baeza, Leonor es aludida con el sobrenombre Ella, con mayúscula.

Y vayamos al famoso *A José María Palacio,* uno de los poemas de Machado que ha suscitado más entusiasmo por parte de los lectores y críticos (9). Lo transcribiré para mayor comodidad del lector.

A JOSE MARIA PALACIO

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, primavera tarda.
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras
¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa,
allá, en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos

(9) Entre los críticos que se han ocupado del poema con detención, recuerdo a Claudio Guillén, Carlos Beceiro, Vicente Gaos, Antonio Sánchez Barbudo y Ricardo Senabre.

con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra.

No puedo detenerme a hacer un análisis detenido de este extraordinario poema, que exigiría, él solo, un extenso estudio, pero al menos sí quiero comentarlo brevemente. En primer lugar, el poema, fechado en Baeza el 29 de abril de 1913 —su primera primavera en Baeza, tras la muerte de Leonor— tiene la forma de una carta dirigida a su amigo el periodista soriano José María Palacio, redactor del periódico «Tierra soriana», donde colaboró Machado varias veces . En el poema, Machado hace a su amigo una serie de preguntas sobre la primavera en Soria, y le hace al final un encargo que sólo se entiende si sabemos que ese «alto Espino» no es sino el sitio del cementerio donde está enterrada Leonor.

Ahora bien, esas preguntas que hace el poeta a sus amigo no esperan, en realidad, respuesta alguna. Son sólo un pretexto que le permite al poeta evocar lo que ama, lo que lleva en su corazón y recuerda cada día: la primavera soriana. Al alternar preguntas y afirmaciones, como en el poema que leímos antes, el poeta va haciendo nacer o resucitar, verso a verso, la primavera, con un tempo lento, lentísimo, porque lentísima es la aparición de la primavera en una ciudad tan fría como Soria. Parece como si el tiempo quedara suspenso entre el «aún» —«aún las acacias estarán desnudas»— y el «ya» —«ya habrán ido llegando las cigüeñas»—. A cada pregunta, y a cada afirmación —para la que usa siempre el futuro hipotético —las acacias «estarán desnudas», las cigüeñas «ya habrán ido llegando», «habrá trigales verdes», las abejas «libarán del tomillo y el romero»...— brota una nota primaveral que Machado conoce muy bien, puesto que la ha contemplado muchas horas en sus primaveras sorianas. No encontrará el lector ni una sola imagen, ni una sola metáfora, pero sí riqueza de tiempos verbales, y el uso del verbo impersonal: hay, habrán. Una cosa nos asombra, tratándose de una epístola en verso a un amigo: ni una sola vez aparece en el poema el «yo» personal. Pero si lo leemos con detención nos damos cuenta de que ese yo íntimo

del poeta está latiendo en cada verso, en cada palabra. Y sobre todo en los versos finales en que el ruego al amigo adquiere un tono personal afectivo:

Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra.

La resistencia a la exhibición de la anécdota sentimental lleva a Machado con frecuencia, en esos poemas de Baeza, a no nombrar a Leonor, sino aludirla usando la técnica de la implicitación, como en este caso en que el «su» de «su tierra» es transparente, para el que conozca la historia de la muerte de Leonor y su tumba en el cementerio soriano, en el alto Espino.

Una lectura superficial del poema puede darnos la impresión, ante la sucesión de notas descriptivas —mulas pardas, sementeras, labriegos, cazadores furtivos con sus largas capas...— de que se trata de un poema realista. Pero nada más lejos de un poema realista que *A José María Palacio*, y no sólo por esos versos finales en los que está el recuerdo de la esposa muerta y el deseo de que la tierra que la cubre se llene de flores, sino porque la primavera —tema central del poema, ya que el encargo a su amigo Palacio hubiera podido hacerlo en una carta corriente— aparece como algo que resucita mágicamente, trémulamente, cada año. Si hay realismo en el poema, es un realismo matizado de espiritualidad, de algo mágico que el poeta contempla anhelante como pudiera contemplar a la amada cada vez que vuelve a verla tras una larga ausencia.

Señalé antes cómo en los primeros tiempos de Baeza, y aun en años después, el recuerdo de Leonor surge en el alma de Machado inseparablemente unido al de Soria y sus campos. Un ejemplo muy bello es el poema CXXI, en que la figura de Leonor resucita mágicamente, como un sueño vivido, en el paisaje amado:

Allá en las tierras altas,
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plomizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando en sueños.

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame

tu mano y paseemos.
Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.

La emoción del poema está precisamente en esos versos centrales en los que Machado, usando el presente interrogativo y verbos de visión —ver, mirar—, logra una sensación de realidad vivida, aunque se trate, naturalmente, de la rápida visión de un sueño que dura lo que un relámpago. Desvanecida la visión, vuelve el poeta a la desolada realidad de su corazón solitario y a su infinita tristeza que el último verso nos revela.

Esa misma técnica de resucitar a Leonor en el paisaje tan entrañablemente amado de Soria vuelve a usarla Machado años después en uno de sus sonetos más hermosos de la serie *Los sueños dialogados*, incluida en *Nuevas canciones*. Es precisamente el soneto que abre la serie, y la palabra poética tiene aquí tal poder de evocación que, verso a verso, igual que ocurría en *A José María Palacio*, va brotando no sólo el paisaje primaveral que ya conocemos, sino también el balcón de la casa del poeta, desde el que don Antonio y Leonor contemplarían tantas veces las montañas que rodean a Soria. Veamos el soneto:

¡Cómo en el alto llano tu figura
se me aparece! Mi palabra evoca
el prado verde y la árida llanura,
la zarza en flor, la cenicienta roca.

Y al recuerdo obediente, negra encina
brota en el carro, baja el chopo al río;
el pastor va subiendo a la colina;
brilla un balcón en la ciudad: el mío,

el nuestro. ¿Ves? Hacia Aragón, lejana,
la sierra de Moncayo, blanca y rosa...
Mira el incendio de esa nube grana,

y aquella estrella en el azul, esposa.
Tras el Duero, la loma de Santana
se amorata en la tarde silenciosa.

La técnica que usa Machado es la misma que en el poema transcrito antes. La aparición mágica de Leonor en el alto llano lleva al poeta a evocar el paisaje tantas veces cantado. Y el uso del presente interrogativo —«¿Ves?»— y de los verbos ver y mirar vuelven a

darnos una sensación de realidad, de sueño vivido. Pero en este soneto la recreación de la escena está dibujada con más lentitud, la visión se demora en más detalles que en el otro poema, y dura hasta el final del soneto, sin que se produzca la amarga vuelta a la realidad que hay en el otro. Si no supiéramos que el soneto está escrito bastantes años después de muerta Leonor, se podría pensar que es un poema de recuerdo de la esposa, de ausencia y no de visión de la esposa muerta y resucitada por la palabra poética. Y obsérvese que esa visión de Leonor sucede en la primavera, como muestra esa «zarza en flor» del cuarto verso, o el «prado verde» del tercero.

El tema de la primavera va a reaparecer en el *Cancionero de Abel Martín* con otros dos bellos sonetos que quisiera comentar brevemente. Figuran entre las que Machado llama «las rimas eróticas» de Abel Martín, aunque en el primer soneto que voy a citar no hay ningún erotismo, sino pura emoción de la primavera como símbolo de la resurrección de la amada muerta. Es el siguiente, que Machado titula *Primavera:*

Nubes, sol, prado verde y caserío
en la loma revueltos. Primavera
puso en el aire de este campo frío
la gracia de sus chopos de ribera.

Los caminos del valle van al río
y allí, junto del agua, amor espera.
¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío
de joven, oh invisible compañera?

¿Y ese perfume del habar al viento?
¿Y esa primera blanca margarita?...
¿Tú me acompañas? En mi mano siento

doble latido; el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita.

El símbolo es evidente. La belleza de la primavera —el luminoso atavío primaveral— ha hecho el milagro. Leonor —pues se trata, claro es, de Leonor— florece y resucita. La técnica del soneto es impresionista. Los dos primeros versos —«Nubes, sol, prado verde y caserío / en la loma revueltos...» nos recuerdan otros del poema LXII de *Soledades. Galerías:* «... y en un fanal de lluvia / y sol el campo envuelto»... Las notas primaverales, que ya conocemos, van surgiendo de forma dinámica: la gracia de los chopos, el perfume del habar, las blancas margaritas. El poeta siente de pronto en su mano el latido de

la mano de Leonor, y la mágica resurrección de ese latido amoroso, que tantas veces, cuando paseaba con su esposa, debió sentir el poeta, hace estallar de dicha su corazón.

Pero no sólo en sus poemas soñaba Machado con una milagrosa resurrección de Leonor. En una carta a Unamuno, de los primeros meses de Baeza, recordando la muerte de su esposa, le dice: «... El golpe fue terrible y no creo haberme repuesto. Mientras luché a su lado contra lo irremediable me sostenía mi conciencia de sufrir mucho más que ella, pues ella, al fin, no pensó nunca en morirse, y su enfermedad no era dolorosa. En fin, hoy vive en mí más que nunca y algunas veces creo firmemente que la he de recobrar...».

Muy distinto es otro soneto de Abel Martín que Machado coloca a continuación en su *Cancionero*. Es el titulado *Rosa de fuego*, y al contrario del anterior no aparece en él el yo personal del poeta. La nota íntima ha sido eliminada, y domina en cambio una cierta retórica renacentista y modernista. Veámoslo.

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,

Pasead vuestra mutua primavera
y aun bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera
antes que, torva, en el camino aceche.

Caminad cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta,

cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano.

Dos aspectos fundamentales quisiera destacar en este soneto. El primero es el que muestran los dos primeros versos. Machado viene a decirnos, no ya que la pareja amante vive y siente la primavera, sino que están hechos de primavera, más aún, que son pura primavera. Su tejido, su trama, son los mismos que los de la primavera. Más que una imagen o una metáfora, Machado llega a la identificación total del amor y la primavera. Y al enumerar en el segundo verso los elementos vivificadores que constituyen la trama primaveral del amor, recuerda precisamente, como ya advirtió el crítico argentino César Fernández

Moreno (10), los mismos cuatro elementos esenciales de la Naturaleza de los que, según Empédocles, derivan todos los demás: «... de tierra y agua y viento y sol tejidos».

El otro aspecto que quería destacar es la clara huella clásica y renacentista del soneto. En los versos siguientes el poeta aconseja a la pareja primaveral, usando la forma exhortativa del verso —pasead, caminad— que gocen sin miedo la plenitud del amor, ahora que son jóvenes y antes de que llegue la amenazadora vejez. Es el viejo tema clásico del «carpe diem» horaciano, del «carpite florem» de Ovidio, que pasa a toda nuestra poesía clásica —Garcilaso, Quevedo, Lope...—, y por supuesto a la poesía renacentista francesa. La inspiración del tema pudo venirle de un soneto de Garcilaso, concretamente de estos versos:

Coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre...

dice Garcilaso, haciendo de la primavera un símbolo de la juventud. Y Machado:

Pasead vuestra mutua primavera,
y aun bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.

El paralelismo del tratamiento del viejo tema clásico en Garcilaso y en Machado está incluso en el vocabulario: «dulce fruto» en Garcilaso, «dulce leche» en Machado, y ese «antes que» usado por ambos poetas para avisar a los amantes de la amenaza de la llegada inevitable de la vejez. La pantera en el soneto de Machado parece tener un doble simbolismo. Uno es el de la lujuria y la sensualidad, usado ya por Dante en su *Infierno.* Otro es el tiempo que pasa rápido y nos acerca a la vejez, cuando ya no podremos amar. Y aquí observamos de nuevo otro rasgo semejante en el soneto de Garcilaso y en el de Machado. Garcilaso escribe: «antes que el tiempo airado...» Machado, para mostrar el peligro de la vejez, usará otro adjetivo de amenaza: «antes que la lúbrica pantera —es decir, el tiempo— *torva,* aceche en el camino». No es esta, por supuesto, la única vez que Machado incide en el tema del *carpe diem,* que compartió también con Rubén Darío. Recordemos el verso rubeniano «Coged la flor del instante» del

(10) En su trabajo «Análisis de un soneto de Antonio Machado: 'Rosa de fuego'», publicado en la «Revista Hispánica Moderna», año XXXVI, núm. 3-4, Nueva York, julio-octubre, 1960.

Poema del otoño. Y tanto los modernistas americanos como los españoles estaban empapados de los famosos versos de Ronsard:

> *Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain,*
> *cuillez des aujourd'hui les roses de la vie.*

Estas famosas «rosas de Ronsard» se convirtieron, como es sabido, en un tópico del modernismo español, y Machado y Juan Ramón las citan más de una vez.

Pero demos un salto en el tiempo y contemplemos a Machado en las horas amargas de la guerra civil, cuando, en 1937, residía en Villa Amparo, una casa con jardín en el pueblecito de Rocafort, cercano a Valencia. Desde su jardín podía ver a lo lejos «la mar latina», «la mar de violeta» y a Valencia, la ciudad «de finas torres y suaves noches», la «Valencia de fecundas primaveras». Pero su corazón volvía a veces al recuerdo de las lejanas tierras de Soria, de la primavera soriana, tan hondamente grabada en su alma. Y un día en la primavera de 1937, escribe este soneto, al que pone como título precisamente *La primavera:*

> *Más fuerte que la guerra —espanto y grima—*
> *cuando con torpe vuelo de avutarda*
> *el ominoso trimotor se encima*
> *y sobre el vano techo se retarda,*
>
> *hoy tu alegre zalema el campo anima,*
> *tu claro verde el chopo en yemas guarda.*
> *Fundida irá la nieve de la cima*
> *al hielo rojo de la tierra parda.*
>
> *Mientras retumba el monte, el mar humea,*
> *da la sirena el lúgubre alarido,*
> *y en el azul el avión platea,*
>
> *¡cuán agudo se filtra hasta mi oído,*
> *niña inmortal, infatigable dea,*
> *el agrio son de tu rabel florido!*

Ya en otro poema que citamos antes nos había dicho Machado que la primavera «triunfa de la muerte y de la piedra». Ahora insiste en la fuerza vital de la primavera, a la que evoca «más fuerte que la guerra». Pero decíamos que la primavera evocada en este soneto es la de Soria. Lo revela el segundo cuarteto, en el que encontramos notas primaverales ya indicadas por Machado más de una vez: así el verso «tu claro verde el chopo en yemas guarda», y los dos siguien-

tes: «Fundida irá la nieve de la cima / al hielo rojo de la tierra parda», con el uso que ya conocemos del futuro hipotético o de probabilidad: la nieve «irá», bajará fundida, desde los montes nevados a la helada tierra soriana.

El último terceto: —¡cuán agudo se filtra hasta mi oído, / niña inmortal, infatigable dea, / el agrio son de tu rabel florido!»— ha hecho pensar a un crítico, Antonio Sánchez Barbudo (11), que esa niña inmortal, esa infatigable dea (por diosa) a que se dirige el poeta no es otra que Leonor. Esta suposición de mi buen amigo y excelente crítico me parece errónea. En primer lugar porque Machado no llamó nunca a Leonor dea o diosa —a Guiomar sí la llamó diosa en cartas y en canciones—, y menos diosa «infatigable» —¿por qué infatigable?—. Tampoco parece lógico que ya tan lejano el recuerdo de su esposa, y después de su nueva pasión por Guiomar, llame a Leonor «niña inmortal». Pero sobre todo, es el último verso del soneto —«el agrio son de tu rabel florido!» que todavía escucha el poeta— el que me parece aclara la duda. Usando, como tantas veces la sinestesia, Machado alude al agrio sonido de la primavera campesina de Soria, como otras veces recuerda las agrias sierras que rodean a la vieja ciudad. Y puede llamar a la primavera «niña inmortal» e «infatigable dea» o diosa, porque la primavera no muere, reaparece cada año para animar el campo con su «alegre zalema» y devolver la esperanza al corazón solitario y necesitado de amor. Ese don eterno de renovarse, de resucitar cada año es lo que justifica que Machado la llame diosa, y diosa infatigable.

Pero ya es hora de terminar este paseo por los caminos y símbolos primaverales de la lírica machadiana. Si Machado empezó viendo en la primavera un símbolo —la renovación, la resurrección del amor—, no tardó en enamorarse de una primavera real: la primavera soriana, y tan honda se le entró en su corazón, que ya no dejó de cantarla, de evocarla en sus versos, como hemos visto, hasta en sus últimos días, los de la guerra civil, cercana ya su muerte en tierra francesa.

JOSE LUIS CANO

Av. de los Toreros, 51
MADRID-28

---

(11) Al comentar el soneto en su libro «Los poemas de Antonio Machado», edit. Lumen, Barcelona, 1967.

TIEMPO Y ESPACIO EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

Poeta ayer, hoy triste y pobre
filósofo trasnochado,
tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado.

Sin placer y sin fortuna,
pasó como una quimera
mi juventud, la primera...
la sola, no hay más que una;
la de dentro es la de fuera.

Pasó como un torbellino,
bohemia y aborrascada,
harta de coplas y vino,
mi juventud bienamada.

Y hoy miro a las galerías
del recuerdo, para hacer
aleluyas de elegías
desconsoladas de ayer.

¡Adiós, lágrimas cantoras,
lágrimas que alegremente
brotábais, como en la fuente
las limpias aguas sonoras!

¡Buenas lágrimas vertidas
por un amor juvenil,
cual frescas lluvias caídas
sobre los campos de abril!

No canta ya el ruiseñor
de cierta noche serena;
sanamos del mal de amor
que sabe llorar sin pena.

Poeta ayer, hoy triste y pobre
filósofo trasnochado
tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado

Consiste este poema —XCV (1)— en una visión de la vida del poeta, que tiende su mirada atrás y recapacita; nos presenta una larga perspectiva temporal, que tiene el tono fantasmal e inexistente del pasado irremediablemente ido («galerías del recuerdo»). *El paisaje*, que sugiere indirectamente por asociación, es simbólico («el ruiseñor» cantor en «cierta noche serena», «*la fuente*» de «*limpias aguas sonoras*», las «frescas lluvias» «sobre los campos de abril»); símiles e imágenes son símbolos intelectuales; expresan no una percepción sensorial, ya que nada sensorial une la esfera de la realidad con la de la evocación, sino la intensidad en el sentimiento de la juventud malograda. Las imágenes que evoca comunican una intensa vibración emotiva por su carga de asociación inconsciente, que el contraste antitético entre el ayer y el hoy subraya. En el ayer hay dos tiempos; el de la primera parte de esa juventud única, plácida y confiada, donde cantaba el ruiseñor en la noche serena y existía el amor, y el de un tiempo posterior dentro de la misma juventud ya «bohemia y aborrascada», que pasa en «torbellino». El hoy es el tiempo del saldo final, y la bancarrota del «poeta», trocado ahora por la sabiduría del desengaño implícito en el poema en «triste y pobre filósofo trasnochado», que ve convertido el oro mágico de antaño en monedas de cobre, otro definitivo símbolo intelectual.

Machado nos presenta en este poema que estudiamos un contenido de conciencia; el acento lo pone en la imagen caleidoscópica y en constante metamorfosis de un mundo en desintegración. El dualismo ambiguo de pasado y presente quiebra el concepto de tiempo y espacio de la experiencia corriente al romper las leyes propias de contigüidad y sucesión; pasado y presente escinden la realidad en dos esferas, en una fisura insalvable, de donde brota desgarradora melancolía. La continuidad de la realidad parece interrumpida y su sentido de contigüidad diluido; los dos planos temporales del poema corresponden a uno sensible, inmediato, representable naturalísticamente, y el otro visionario, intangible, fantasmal, aludible indirectamente con

(1) El título de este poema es «Coplas mundanas», aunque apareció en la primera edición como «Pesadilla». Nos referiremos en nuestro estudio a la edición decimoquinta de «Poesías completas» (Madrid: Espasa-Calpe, 1974), la numeración romana corresponde por tanto a la de la edición referida.

imágenes sensoriales simbólicas («oro de ayer», «quimera», «coplas», «vino», etc.).

No puede comprenderse la poesía de Machado sin subrayar la importancia del dualismo al que aludimos, y que corresponde a la dualidad de la realidad donde tienen lugar las distintas partes de la representación poética, como aparece también en uno de sus más bellos y conocidos poemas:

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...
Es una tarde clara,
casi de primavera,
tibia tarde de marzo,
que el hálito de abril cercano lleva;
y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:
alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.
En el ambiente de la tarde flota
ese aroma de ausencia
que dice al alma luminosa: nunca
y al corazón: espera.
Ese aroma que evoca los fantasmas
de las fragancias vírgenes y muertas.
Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas.
Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...
Sí, te conozco tarde alegre y clara,
casi de primavera.

La visión tan hondamente lírica que nos evoca el poeta corresponde aquí, en el poema VII, como en el XCV, a un añorante estado de alma. Los frutos de oro en el fondo del agua limpia de la fuente, «frutos encantados», pertenecen a la ilusión infantil. Se establece sutilmente el contraste entre pasado y presente: «mis manos puras», «agua sere-

na», «frutos encantados» y «rama polvorienta», «fuente dormida», «aroma de ausencia», «fragancias vírgenes y muertas». Nos encara con dos planos de realidad: el de ayer, niño ilusionado que hundía las manos infantiles para alcanzar el reflejo de los frutos dorados en el jardín familiar; el de hoy, ya hombre, «solo» y entristecido, que vuelve al hogar desierto. Ambos planos están separados inexorablemente por la fisura irreparable de muchos años, aunque no se especifican con precisión cuántos son.

En ambos poemas prevalece el sentimiento y representación del tiempo perdido irremediablemente, característico de la poesía de Machado; pero este sentimiento y representación difieren de como aparecen en la literatura clásica; no se halla entroncada tampoco con la melancolía desgarradora del *ubi sunt* medioeval (2); se aproxima a la literatura contemporánea y *A la recherche du temps perdu.* Es decir, Machado busca la vivencia temporal en su integridad. Así nos dice en el poema XCV: «hoy miro a las galerías del recuerdo», y más concretamente en el VII: «estoy solo, en el patio silencioso, buscando una ilusión cándida y vieja: alguna sombra sobre el blanco muro, algún recuerdo». No busca, pues, constatar el tiempo ido *per se,* sino la reviviscencia del recuerdo; apela a la memoria para rescatar el tesoro de la vivencia enterrada bajo el espeso polvo del tiempo; en lugar de una sucesión progresiva de vivencias describe Machado un recuerdo fragmentado, aislado temporalmente, y que surge de la memoria merced a ese aroma que flota en el ambiente, a las fragancias asociadas en su reminiscencia del tiempo infantil lejano; decisiva es, pues, en la poesía que estudiamos la vivencia de una segunda realidad, vinculada a la experiencia normal corriente, y que brota en las lagunas y vacíos de la realidad inmediata; se borran los límites entre espacio y tiempo ante formas de apercepción en las que el espacio reviste un carácter temporal. Se suprime así el concepto del espacio como medio estacionario, fijo, como un elemento vital sin dirección ni fin; se suprime también el tiempo en el sentido de la literatura tradicional, donde trazaba un desarrollo del orden de los acontecimientos lineales. El espacio pierde su pasividad y finalidad, adquiere una dinámica propia e impulsiva en estudios que no son semejantes ni equiparables porque los estudios pueden representar una fase anterior o posterior en el despliegue de la vivencia espacial. (En el primer poema, que aquí estudiamos, el espacio, que se presenta en función del tiempo, aparece en aparente desorden: primero poeta en el ayer, triste y pobre filó-

---

(2) Ello a pesar de que Machado en varios poemas se refiere a Jorge Manrique y aparece repetidamente en su poesía la imagen arquetipo de la vida como camino.

sofo trasnochado en el hoy; joven sin placer y sin fortuna y, sin embargo, su torbellino y bohemia aborrascada en un ayer distante, aun en un tiempo anterior, feliz y serena, etc.) La yuxtaposición de espacio y tiempo se presenta en un flujo continuo y no ordenado del hoy, ayer, hoy, diferentes estadios del ayer, hoy que en su flujo constante nos indica el mañana inextricable del hoy. Asimismo Machado no evoca los objetos en un ambiente inmediato. Su espacio es el espacio universal anímico —que corresponde en las artes visuales al concepto espacial de Kandinsky y Klee (3)—, no como una representación racional y directa, sino como propiedad de la mente humana, que ha estado sumergida durante años en profundidades insondables: el espacio de Machado convoca por tanto una sensación exaraña de libertad y reposo, los objetos parecen flotar ingrávidos. Su espacio es una esfera sin límites precisos, no un espacio que contiene cosas; no es espacio encerrado, sino fluyente y sin foco, donde las cosas no se hallan inmóviles, en un espacio físico contra un fondo; rebasa todo obstáculo; el horizonte se extiende ilimitado, trascendiendo el marco preciso del marco visual pictórico; es también espacio acústico, lleno de sonidos,

(3) Una concepción espacial es un registro físico automático en el reino del medio ambiente visible. Se desarrolla instintivamente, permaneciendo por lo general desconocido por sus autores. Es precisamente debido a su manifestación inconsciente, y por decirlo así obligatoria, por lo que la concepción espacial nos hace penetrar la actitud de un determinado período con respecto al cosmos, al hombre y los valores trascendentales. La actitud respecto al espacio cambia continuamente, a veces en pequeño grado, otras de forma radical, aunque ha habido pocas concepciones espaciales en la historia de la civilización, y cada una de ellas ha comprendido largos períodos; pero dentro de uno de los largos períodos temporales pueden estudiarse variaciones y transiciones porque la relación del hombre con el espacio está siempre en estado de suspensión y transición. Así vemos que la concepción espacial renacentista está dominada por el ojo del espectador y es una concepción que gráficamente se configura por la proyección en perspectiva de una visión larga y de nivel sobre una superficie plana; difiere ostensiblemente este concepto espacial renacentista, del que somos herederos, del egipcio, que representa en el arte aspectos diversos diferentes del mismo objeto en planos horizontales y verticales, sin modificar y en su tamaño natural, o el arte neolítico en el cual se dejan flotando en el espacio las abstracciones geométricas. En la base de las dos concepciones espaciales primeras hay un sentimiento de orden, que ha estado enraizado en nuestra naturaleza más de cinco mil años; tal sentido de orden supone —al menos desde las antiguas civilizaciones sumerias y egipcias— la relación del campo visual con la vertical y la horizontal; son los artistas prehistóricos los que nos descubren *una concepción espacial que rompe las líneas verticales y horizontales*. La ambigüedad, la contradicción aparente, en entrelazamiento de acontecimientos indiferente a nuestro sentido temporal (antes y después), responden al concepto espacial del hombre prehistórico, tal como lo hallamos expresado en su arte. Kandinsky y Klee en la estructura de algunas de sus obras se ciñen a los cánones del concepto espacial prehistórico. El arte contemporáneo ha reaccionado y subraya la ambigüedad y la sugerencia, en el lenguaje se ha luchado por recuperar la imaginación auditiva con la conciencia de la vida total de las palabras, desterrando la tiranía de las formas visuales e impresas del lenguaje, intolerante respecto a los modos complejos en su obsesión con «un significado verdaderamente claro» (véase el sugestivo estudio de Marshall McLuhan, «La influencia del libro impreso sobre el lenguaje en el siglo XVI» (Edmund Carpenter, Marshall McLuhan, «El aula sin muros» [Barcelona: Editorial Laia, 1974], pp. 119-130). También es de gran interés respecto a las diferentes concepciones espaciales del hombre el estudio de G. Giedon, «Concepto del espacio en el arte prehistórico, Ibid., pp. 45-64.

que le dan la profundidad del espacio acústico de donde brota el manantial de soledad machadiana (4).

Machado, como observamos anteriormente, presenta la simultaneidad en la actualización del recuerdo; los recuerdos corresponden a diversos estadios temporales; funde a la vez la barrera entre espacio y tiempo fusionándolos en tal forma, que es difícil determinar a cuál de estos medios se refiere; presenta el tiempo pasado y presente inextricablemente fundidos (5); la amplitud y significación de los diferentes períodos temporales vividos son relativos y no susceptibles de medirse uniformemente, porque el tiempo surge en función del espacio; lugares y momentos se hallan tan íntimamente unidos en el recuerdo con los diversos instantes, que no podemos separarlos; determinado lugar en la reminiscencia del poeta tiene significado sólo en relación con su vida particular como el huerto del limonero; este huerto, que el poeta recuerda, significa un momento de su vida, y fuera de ella no tiene sentido; el recuerdo de un período de la vida del poeta puede hallarse tan íntimamente vinculado a un lugar concreto que reviste un carácter temporal más hondo que la fecha en la que se ubicó la vivencia o la duración de la vivencia en cuestión.

El relativismo de tiempo y espacio en la poesía de Machado es una faceta del relacionismo general dentro de la concepción del mundo de Machado. Las distintas fases temporales adquieren recíprocamente su medida y significación, las circunstancias temporales y espaciales de los acontecimientos al fusionarse inextricablemente constituyen plurales dimensiones del mismo medio; asociándose lo

---

(4) Ejemplariza lo que decimos el poema XLIII, que transcribimos más adelante en nuestro ensayo. Efectivamente la mirada sin obstáculos que la detengan se extiende en todas direcciones; sigue la trayectoria de la nube «que apenas enturbia una estrella» y rebasa así el marco preciso del campo visual; el «canto de alondras», la «risa de fuente», las «campanas» transforman el espacio visual en la profundidad del espacio acústico. Vale la pena de añadir aquí que el espacio visual puro es plano de 180 grados, mientras que el espacio acústico puro es esférico. La perspectiva tradicional a la que nos referimos ampliamente en la nota anterior, tradujo en visual la profundidad del espacio acústico. Véase ibid., pp. 87-93.

(5) Los poemas que ilustran lo aquí expuesto pertenecen sobre todo a «Soledades». Tengamos en cuenta el XXV:

¡Tenue rumor de túnicas que pasan
sobre la infértil tierra!...
¡Y lágrimas sonoras
de las campanas viejas!
Las ascuas mortecinas
del horizonte humean...
Blancos fantasmas lares
van encendiendo estrellas.
—Abre el balcón. La hora
de una ilusión se acerca...
La tarde se ha dormido,
y las campanas sueñan

que impresionó nuestra sensibilidad con cosas baladíes, que por la asociación cobran un tono emocional en el recuerdo. Es decir, la objetivación del sentimiento se halla condicionada y limitada subjetivamente. En Machado como en Proust las vivencias cobran en el recuerdo una intensidad más honda que en la realidad donde acaecieron; la vivencia se diluye en la multiplicidad del tiempo presente; adquiere todo su significado al revivirla retrospectivamente, rescatada del tiempo perdido. El tiempo ya no es, pues, el principio de disolución y exterminio; se transforma, por el contrario, en el elemento maravilloso por el que el artista toma posesión consciente de su vida espiritual, de su esencial naturaleza, porque lo que íntimamente se es, se viene a ser a través del tiempo. El artista es la suma de los distintos momentos de su vida, y el resultado de la forma que esos momentos tiene en cada uno nuevo. Es a final de cuentas el tiempo el que llena la vida de contenido. La existencia adquiere vida actual, dinamismo y sentido espiritual desde la perspectiva de un presente, resultado de nuestro pasado. El nuevo concepto moderno del tiempo hace que la contemplación y el recuerdo sean acaso la única manera de recobrar la vida, de revivirla, de poseerla perennemente.

La irrepetibilidad del momento único fue la experiencia fundamental del siglo XIX, que concibió el tiempo como el principio desintegrador de ideales y esperanzas (6). La nueva concepción del tiempo, y consecuentemente el de la experiencia literaria de la realidad, la debemos a Bergson. La simultaneidad de los contenidos de conciencia, *la simultanéité des états d'âme* de Bergson (7) es esencial en la

---

(6) La literatura del siglo XIX presentó al tiempo como el elemento destructor; el tiempo consume al hombre lenta e inexorablemente, y la silenciosa ruina de sus ideales tiene un carácter trágico-cómico al no presentar estremecedoras catástrofes; es el tiempo el que descubre el conflicto entre el ensueño y la existencia cotidiana, y fuerza a la resignación como única alternativa. El hombre vive su destino como una serie de esperanzas y promesas frustradas, de energías malogradas; nada se salva de su poder desintegrador. Véase mi ensayo «Pío Baroja: una interpretación» («Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 291, septiembre, 1974, pp. 614-630).

(7) Tomemos en cuenta su largo poema CXXVIII, «Poema de un día», y que lleva el subtítulo de «Meditaciones rurales»; en este poema, como observa Sánchez Barbudo (Los poemas de Antonio Machado [Barcelona: Editorial Lumen, 1967], p. 273) hay probablemente un eco de Bergson al referirse al tiempo vacío del pueblo en contraste con su tiempo íntimo personal:

En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reloj,
con esa monotonía
que mide un tiempo vacío
Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?

Véase también del mismo autor, Sánchez Barbudo, «Bersognismo y nostalgia de la razón» («Estudios sobre Unamuno y Machado» [Madrid: editorial Guadarrama, 1959], pp. 256-271). Es

dirección del arte moderno (8) que enfatiza la fusión inextricable en la *psiquis* de motivos simultáneos e inseparables como una composición musical con cada tono relacionado indivisiblemente con todos los demás, anteriores y posteriores, y algunos sincronizados entre sí, disuelta la contigüedad ficticia de verticales y horizontales.

Machado es el primer poeta español moderno si consideramos que la poesía es arte, y el arte moderno se caracteriza por representar los elementos simultáneos de la experiencia en unicidad espacial y temporal; el arte moderno ignora la lógica y la relación causal de la motivación en su empeño de exponer la naturaleza multiforme de la realidad, el carácter alógico del ser y la contradicción inherente a la existencia humana. Ya hemos explicado cómo en Machado hay entrecruzamiento e intersección temporal y espacial en la representación simultánea de diversos estadios, retrospecciones o superposiciones como constatamos en el poema XLIII que a continuación transcribimos:

Era una mañana y abril sonreía.
Frente al horizonte dorado moría
la luna muy blanca y opaca; tras ella,

---

sugestivo también el estudio de Eugenio Frutos, «El primer Bergson en Antonio Machado» («Revista de Filosofía», núms. 73-74, tomo XIX [Madrid, 1960], pp. 117-168). Sánchez Barbudo («Los poemas», nota 66) nos dice que Machado asistió en París en 1911 a las clases de Bergson, si bien no se sabe cuándo comenzó a leerlo, aunque probablemente antes de 1913; al decidir estudiar formalmente filosofía ya había leído sus obras más importantes; añade: «En una carta inédita, a F. de Onís, en 1932, escribió, sin embargo, que sus estudios filosóficos 'han sido muy tardíos' (1915-1917) y que los hizo («oficialmente», quiere decir, en la Universidad de Madrid) por la necesidad de adquirir un título académico. Pero agrega que, en verdad, eso fue sólo el «pretexto» para consagrar unos años a una 'afición de toda mi vida'». El mismo Sánchez Barbudo señala las raíces bersognianas anti-intelectuales, por tanto, de una versión anterior al poema «Al gran Cero». También López Morillas apunta el bergsonismo de Machado: «Discípulo declarado de Bergson, Machado no puede resistir la tentación de levantar una interpretación temporal de la poesía sobre los cimientos de la filosofía bergsoniana», en «Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía» en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, «Antonio Machado» (Madrid: Taurus, 1973), pp. 251-266.

(8) Fue muy difícil para el arte occidental salir de la norma de la visión de su cultura (léase la nota 3); el arte moderno ha comprendido ahora que la manera occidental tradicional de mirar las cosas no es la única; nuestros ojos han estado condicionados durante centenios por un planteamiento intelectual: el punto de vista único, el cual, aunque no es más intelectual que la aceptación del dominio de la vertical, se capta con facilidad mayor como característica adquirida, que es nuestra visión. El resultado óptico del único punto de vista fue el dsarrollo de la perspectiva lineal: el punto de desaparición único y la penetración del espacio por un ojo único penetrante —mi ojo, mi ojo dominador—. Ello creó una conmoción en la manera de percibir el espacio y el paisaje y los objetos alrededor de nosotros. Así también nació el «panorama»: la penetración de la infinidad por medio de una línea conducida. «Y la vista»; es decir, el remate del panorama organizado por un objeto de interés, a menudo la fachada simétrica de un gran edificio que sólo podía contemplarse adecuadamente desde un punto de vista central y a cierta distancia. Todas las demás «vistas» se consideraban conscientemente o inconscientemente como adversas. La cámara fotográfica con su ojo único fijo expresa a la perfección la perspectiva lineal. Véase Jacqueline Trywhitt «El ojo inmóvil» («El aula sin muros», pp. 69-85).

cual tenue ligera quimera, corría
la nube que apenas enturbia una estrella.

Como sonreía la rosa mañana
al sol del oriente abrí mi ventana;
y en mi triste alcoba penetró el oriente
en canto de alondras, en risa de fuente
y en suave perfume de flora temprana.

Fue una clara tarde de melancolía.
Abril sonreía. Yo abrí las ventanas
de mi casa al viento... El viento traía
perfumes de rosas, doblar de campanas...

Doblar de campanas lejanas, llorosas,
süave de rosas aromado aliento...
...¿Dónde están los huertos floridos de rosas?
¿Qué dicen las dulces campanas al viento?

Pregunté a la tarde de abril que moría:
¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?
La tarde de abril sonrió: la alegría
pasó por tu puerta—y luego sombría:
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.

El poema comienza con la descripción de una mañana espléndida de primavera; continúa en el verso doce refiriéndose al atardecer, pero no del mismo día; no se nos dice cuánto tiempo ha transcurrido desde el amanecer del primer verso y el ocaso del verso doce; en el intervalo de tiempo que sugiere una vida entera, ha pasado la felicidad ante el poeta desapercibido. Este poema ofrece un claro ejemplo de cómo tiempo y espacio se entrelazan. El paisaje es una definitiva alusión en las dos primeras estrofas a la juventud; en las últimas a su declinar, aunque se habla siempre del mes de abril. El espacio que sugiere sin foco preferente, y que nada contiene —espacio no pictórico y fluyente—, tiene claramente carácter temporal (9). El sueño intensifica esta cualidad como nos descubre el estudio atento del poema CLXIX, que lleva el título de «Ultimas lamentaciones de Abel Martín», y sigue inmediatamente al «Cancionero apócrifo»:

Hoy, con la primavera,
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era

(9) El mismo carácter temporal-espacial tienen los poemas, que transcribimos por ser los que mejor ejemplarizan el aspecto de la poesía de Machado que aquí desarrollamos, aunque éstos no son ni mucho menos los únicos poemas; por el contrario, podríamos presentar una gran selección de los mismos. Véase los que aquí a continuación aparecen.

mi cuerpo juvenil, el que subía
de tres en tres peldaños la escalera.
—Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario).
—¿Tú conmigo, rapaz?
—Contigo, viejo.

Soñé la galería
al huerto de ciprés y limonero;
tibias palomas en la piedra fría,
en el cielo de añil rojo pandero,
y en la mágica angustia de la infancia
la vigilia del ángel más austero.

La ausencia y la distancia
volví a soñar con túnicas de aurora;
firme en el arco tenso la saeta
del mañana, la vista aterradora
de la llama prendida en la espoleta
de su granada.
¡Oh Tiempo, oh Todavía
preñado de inminencias!,
tú me acompañas en la senda fría
tejedor de esperanzas e impaciencias (10).

---

(10) La expresión simbólica no está dirigida a los objetos mismos, sino a las intrincadas relaciones y a su naturaleza inconstante y caleidoscópica, que se expresa en lenguaje simbólico, como en los poemas a continuación:

Como atento no más a mi quimera
no reparaba en torno mío, un día
me sorprendió la fértil primavera
que en todo el ancho campo sonreía

Brotaban verdes hojas
de las hinchadas yemas del ramaje
y flores amarillas, blancas, rojas,
alegraban la mancha del paisaje.

Y era una lluvia de saetas de oro,
el sol sobre las frondas juveniles;
del amplio río en el caudal sonoro
se miraban los álamos gentiles.

Tras de tanto camino es la primera
vez que miro brotar la primavera,
dije, y después, declamatoriamente:

—¡Cuán tarde ya para la dicha mía!—
Y luego, al caminar, como quien siente
alas de otra ilusión: —Y todavía
¡yo alcanzaré mi junventud un día! (L).

Ya Sánchez Barbudo señala la analogía entre los poemas XLIII y L, aunque este excelente crítico no estudia el aspecto de nuestro ensayo. El entrecruzamiento e intersección temporal y espacial en la representación de diversos estadios, retrospecciones o superposiciones también lo vemos en el poema XXXVI:

Es una forma juvenil que un día
a nuestra casa llega.

Claudio Guillén (11) ya apuntó muy acertadamente la fusión de tiempo y espacio en la poesía de Machado y su entroncamiento con el pensamiento de Bergson (12), que es de donde arranca la distinción fundamental de la experiencia humana respecto al espacio y al tiempo:

> No podemos experimentar aquel remoto paisaje castellano sino a través de la memoria; y el recuerdo se actualiza, se desprende del pasado y se refiere a un «aquí mismo», o representa un *desintéressement de la vie, une inattention à la vie.* Lo que el hombre hace, que es el presente, cierra el paso a la memoria pura, más pujante cuanto más nos desinteresamos de nuestras acciones actuales: desinterés que culmina en el sueño (13).

Este desinterés, al que alude el crítico, aparece claramente en el poema CLXIX, que hemos transcrito en parte. La subjetivización poética de espacio y tiempo se intensifica en el sueño donde tiene lugar el acaecer fantasmagórico: el fino cuerpo juvenil de antaño, que marcha en pos del viejo de hoy; pasado y presente coexisten al unísono en el espacio temporal onírico del sueño, que hace resurgir el tiempo pasado mágicamente. La «luz de acuario» ilumina el recuerdo soñado con resplandores de alucinación; la tímida esperanza ante el porvenir está excluida por la imagen de la «senda fría», y su desconfianza íntima —(«¿Yo, capitán...?»)— que termina en la angustiosa conclusión («Más yo no voy contigo»). El sueño enfatiza la interiorización y desrealización de la visión poética, así por ejemplo el fino cuerpo es una sombra de un cuerpo inexistente ahora y que surge a través de la distancia espacio-temporal onírica (14).

Nosotros le decimos: ¿por qué tornas
a la morada vieja?
Ella abre la ventana, y todo el campo
en luz y aroma entra.
En el blanco sendero,
los troncos de los árboles negrean;
las hojas de sus copas
son humo verde que a lo lejos sueña.
Parece una laguna
el ancho río entre la blanca niebla
de la mañana. Por los montes cárdenos
camina otra quimera.

(11) «Estilística del silencio (en torno a un poema de Antonio Machado)», en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, «Antonio Machado», pp. 445-491.

(12) Guillén se refiere en su estudio específicamente al poema CXXVI y a «Campos de Castilla».

(13) Guillén, p. 461.

(14) Podríamos citar muchos poemas, que ejemplifican lo que decimos; transcribimos, sin embargo, solamente algunas estrofas del LXI

Leyendo un claro día
mis bien amados versos,

La crítica (15) ha señalado repetidamente el papel esencial del sueño en Machado. Es sabido que la ambigüedad del ser y la problemática de la realidad son conceptos de vieja raigambre filosófica y literaria; el Barroco los expresó intensamente y no es fortuito que

---

he visto en el profundo
espejo de mis sueños

que una verdad divina
temblando está de miedo,
y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto

En esas galerías
sin fondo del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo

el traje de una fiesta
apolillado y viejo
allí el poeta sabe
el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños.

También es muy significativa la estrofa del poema LV:

Pasan las horas de hastío
por la estancia familiar,
el amplio cuarto sombrío
donde yo empecé a soñar

Del reloj arrinconado
que en la penumbra clarea,
el tic-tac acompasado
odiosamente golpea.

Este poema LV se repite con ligera variación en el poema XCIII.

Hastío. Cacofonía
del sempiterno piano
que yo de niño escuchaba
soñando... no sé con qué,

con algo que no llegaba,
todo lo que ya se fue.

El sueño llega a una disolución de las formas en su reiteración de imágenes, y que tiene por resultado el sentimiento de la fluencia y transición perpetuas, en la profunda inestabilidad del mundo objetivo físico, que se convierte en la esfera —insistimos espacio-temporal— de los sueños en algo intangible, etéreo. Pero —y esto lo da a entender el poeta oblicuamente— es sólo el poeta el que puede operar tal conversión, tal transformación; el poeta poseedor de dotes extraordinarias es una idea que procede de Rimbaud; se basa en lo esencial, en el sentimiento de que las actitudes espirituales normales son artísticamente estériles; de que el poeta debe superar al hombre moliente y corriente para descubrir el significado secreto de las cosas. Véase Arnold Hauser, «Historia social de la literatura y del arte», tomo 3. (Madrid: editorial Guadarrama, 1974), p. 235.

(15) R. Gutiérrez-Girardot, «Poesía y prosa en Antonio Machado» (Madrid: Editorial Guadarrama, 1969), pp. 47-51; Leopoldo de Luis, «Antonio Machado: Ejemplo y Lección» (Madrid: Editorial Sociedad General Española de Librería, 1975), pp. 163-179.

en nuestra época vuelvan a resurgir; los síntomas de la crisis del siglo XVII los hallamos hoy agudizados: la desintegración de las formas económicas y sociales, la mecanización de la vida, la cosificación de la cultura, la institucionalización de las relaciones humanas, la atomización de las funciones con el consiguiente sentimiento de inseguridad personal y alienación. El barroco vio en el sueño el símbolo de nuestra existencia y de la ignorancia esencial sobre la naturaleza verdadera de la realidad. Hoy el fenómeno del sueño domina no sólo el arte surrealista, sino la poesía y la novela moderna desde Proust y Kafka hasta Joyce y parte del moderno drama (16).

El sueño abre en la poesía de Machado una perspectiva de la existencia, que la muestra desconocida y enigmática en una irrealidad alucinante como señalamos en el poema CLXIX; la escisión de la psique en la vigilia y el sueño en el espacio-temporal es la proyección de la ambigüedad de la existencia y un intento de racionalizar lo irracional y organizar lo caótico y espontáneo. Debemos subrayar en Machado la ruptura de la unicidad del mundo con su fusión espacio-temporal, que pone en tela de juicio la homogeneidad de su visión del universo. Si hacemos esto y prescindimos a la vez de los caracteres secundarios del surrealismo, reconocemos en Machado un espíritu afín con el arte moderno y el surrealismo en su ruptura de los conceptos de espacio y tiempo.

MARIA EMBEITA

Sweet Briar College
SWEET BRIAR, Va. 24595
(USA)

---

(16) Véase Hauser, pp. 281-289.

SOBRE EL TEMA DE DON JUAN EN ANTONIO MACHADO

Como tantos grandes escritores, Antonio Machado se interesó por el tema de don Juan. En colaboración con su hermano Manuel, escribió un drama, *Juan de Mañara* (1927), que leído a la luz de su vida y poesía nos resulta muy valioso para aclarar —o tratar de aclarar— esenciales aspectos. Tal, nos parece, es el gran interés del tema de don Juan en el mundo del arte: pocos temas tienen la virtud de poner a su autor en contacto tan íntimo consigo mismo. Me doy cuenta, claro, de una dificultad. ¿Cómo separar la parte de Antonio y la de Manuel en su co-producción *Juan de Mañara?* Determinados pasajes recuerdan, sin embargo, inconfundiblemente otros de Antonio. Bien mirado, no me parece, pues, que haya inconveniente en utilizar este texto de los dos hermanos para ahondar en la obra de uno solo de ellos.

Juan de Mañara se basa en la historia del famoso personaje sevillano del siglo XVII, que tras una vida de escándalo acaba convirtiéndose al final. Aparte el motivo de la conversión, la historia ha sido tratada muy libremente. El número de mujeres que hacen la ronda a don Juan ha sido reducido a su estricto mínimo: dos. Primero, Beatriz, su prima, a quien un día él besó cuando tenía quince años y ella diez. Al comenzar la obra, Beatriz muestra deseos de entrar en un convento. Pero al ver a Juan, tras largos años de ausencia, se enamora de él y lo sigue a París, adonde el hombre huye. Beatriz —su mismo nombre apunta a ello— representa la mujer pura, la novia angelical. Su decisión, sin embargo, de abandonar el convento y seguir a don Juan introduce características contradictorias con el tipo que se supone que encarna.

Pero, más que por Beatriz, Juan se siente atraído por Elvira, un tipo de mujer aparentemente muy distinto. Elvira es la mujer fatal, antigua amante de don Juan, y casada, al salir a escena, con un hom-

bre a quien —dice— acaba de dar muerte. Juan recuerda este hecho en el Acto II, esc. 1:

En tu mano
sangre había,
y la noche de verano,
como una ráfaga fría,
cruzó tu voz: «Aquí estoy,
mírame bien», y en mi pecho
se heló mi aliento: «Yo soy,
Juan, la mujer que tú has hecho».

La descripción tiene puntos de contacto con el poema CXXIII, de *Campos de Castilla,* cuyos primeros versos me permito recordar aquí:

Una noche de verano
—estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
—ni siquiera me miró—,
con unos dedos muy finos
algo muy tenue rompió.

En ambos casos se produce, una *noche de verano,* el encuentro de las dos figuras: el hombre y la mujer (la muerte), con la sola diferencia de que en un caso ella habla, y en el otro permanece silenciosa. La tensión del encuentro es, no obstante, similar en las dos escenas. Elvira, diríamos, es una encarnación de la muerte; nada hay aquí que pueda extrañarnos, pues efectivamente solemos representar la muerte por una mujer que da muerte. Así entendido, la atracción que Juan siente por Elvira se confunde con la atracción por la muerte. Y aquí es inevitable pensar en el hecho de que Antonio Machado se enamoró de una mujer, Leonor (a quien alude el poema CXXIII citado), muerta a los tres años de haberse él casado con ella. Que Juan y Elvira huyan a París, lugar de unión en el pasado, no hace sino aumentar las relaciones con Antonio Machado (1). Sobre la figura de Elvira se proyectaría, pues, la de la esposa muerta, Leonor Izquierdo. Vale la pena seguir con la cita del monólogo de don Juan:

Hoy en París...
contigo y tan solitario
recuerdo el París de un día

(1) Para estos datos de la biografía de A. Machado, consúltese M. Pérez Ferrero, «Vida de Antonio Machado y Manuel» (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952).

en que, orgulloso y triunfante,
en tus ojos me veía,
¡oh espejo que yo tenía
y el odio trocó en diamante!

Inequívoco acento posee el final del monólogo, con su referencia al espejo realizada en términos muy de Antonio Machado. Cito este poema de la sección «Proverbios y Cantares», *Campos de Castilla:*

Ya noto, al paso que me torno viejo,
que en el inmenso espejo,
donde orgulloso me miraba un día,
era el azogue lo que yo ponía.
Al espejo del fondo de mi casa
una mano fatal
va rayendo el azogue, y todo pasa
por él como la luz por el cristal (CXXXVI, xlix).

El cristal transparente deja paso, en la obra dramática, al duro diamante: superficie, en ambos caso, que nada refleja. Se destruye, entonces, la posibilidad de verse a sí mismo: de verse en los ojos de la amada, condición previa para verse —y sentirse— a sí mismo. Recuérdense los desolados versos del poeta tras la muerte de Leonor: «Soledad, / sequedad. / Tan pobre me estoy quedando / que ya ni siquiera estoy / conmigo, ni sé si voy / conmigo a solas viajando» («Otro viaje», *Campos de Castilla).* El monólogo donjuanesco enuncia, pues, el tema básico de la obra; tema, por otra parte, crucial en la producción machadiana: el sentimiento de la incapacidad de amar. Ya antes (en el Acto I, esc. 6), dialogando Beatriz y Juan, se confiesa éste en términos bien explícitos:

—Beatriz: *¿Dónde hay tormento mayor*
que en querer sin ser querido?
—Juan: *¿Dónde? En no poder sentir;*
en no darse, en no adorar,
en ver sufrir y gozar
sin gozar y sin sufrir.
En que se vaya el momento
que eterno ha podido ser,
dejando el labio sediento...
Y peor es no tener
sed. Ese sí que es tormento.

El orgullo y felicidad que siente Antonio Machado cuando se casa con Leonor va seguido de un gesto de derrota. La muerte puede más

que el amor. La soledad, la culpa, hacen presa ahora en el ánima del poeta. *Juan de Mañara,* en esta versión moderna, parece reflejar un motivo autobiográfico. Por eso, aunque en la obra la criminal es verdaderamente Elvira, Juan, en la fantasía, comparte su crimen. Así le dice a Beatriz (Acto II, esc. 9), excusándose de no poder amarla:

Mira, Beatriz, yo no soy
quien tú piensas, yo he mentido
aquella tarde, yo estoy
atado a un crimen, unido
a un triste ayer. Mi pasado
un día me apareció
y en un espejo manchado
de sangre me he visto.

Ahora bien, en el drama se establece una confusión entre el marido de Elvira, a quien ella dio muerte, y Juan. A éste le dice Beatriz: «Elvira ha matado al hombre / que odiaba, al que yo quisiera / resucitar en mis brazos» (Acto III, esc. 4). El hombre a quien Elvira mató, y que Beatriz quisiera resucitar, es el amante; en otros términos, Beatriz quisiera resucitar el amor de Juan, quien se muestra frío e insensible ante ella. Pero, puesto que Juan se ve a sí mismo como partícipe en el crimen de Elvira, tendríamos que el crimen de que se acusa es específicamente el de haber dado muerte al amor dentro de sí mismo. De un personaje de *Las adelfas* (1928) muerto en un accidente con visos de suicidio, quien por su frialdad recuerda a Juan, se dice: «él mismo fue el homicida / de su don Juan fracasado» (Acto III, esc. 4). El fracaso de don Juan —del hombre— consiste en su cerrarse al amor, equivalente a darse muerte. Juan de Mañara, aunque no se dé muerte, es también —incapaz de amor— como un muerto; se ha suicidado espiritualmente. Aquí hay que mencionar un motivo que, en lectura superficial, no encuentra explicación en la obra. Más de una vez se habla de que Juan y Elvira tuvieron un hijo que falleció. Ese hijo, puro recuerdo, ¿no sería una imagen del amor extinto? Véase este diálogo:

—Elvira: *¡Devuélveme a nuestro hijo!*
—Juan: *Tal vez porque era algo nuestro*
lo dejaste tú morir... (Acto II, esc. 4).

La acción de dejar morir se aplica más bien al amor —creación, como el hijo, de la pareja humana— que a un hijo real de la carne. Juan reprocha a Elvira la misma falta de amor que en él existe hacia

Beatriz. Elvira, por su parte, acusa a Juan: «Tú amaste como el que mata» (Acto II, esc. 4). ¿No suena aquí, según dijimos, un eco de la vida del poeta? El amor de Antonio Machado no fue capaz de devolver la salud al cuerpo enfermo de la joven esposa. ¿Insensiblemente —inconscientemente— no lleva este fracaso del amor a sentirse culpable ante la muerte del ser amado? De rechazo, esa muerte va seguida a breve plazo por la de la pasión amorosa. En el alma de Antonio no parece haber ya sitio para nuevos amores (2). Análogamente, don Juan, atraído sólo por Elvira (la muerte), fijado a ella, se nos presenta como el hombre que no puede amar, no puede aceptar el amor —la vida— que Beatriz le tiende. Dice ésta a Juan, refiriéndose a Elvira: «Aunque no la veas, / contigo, tarde o temprano, / estará; lejos o cerca, / su cita es sólo contigo. / Ella lo sabe y te espera» (Acto III, esc. 4). *Ella* es, a la vez, Elvira y la muerte. Hay un notable parecido con uno de los más célebres poemas de Antonio Machado (el XXXV, de *Soledades*):

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

Al final del drama, la llegada de *Ella* —Elvira— coincide efectivamente con la muerte de Juan (3). Tras el breve paréntesis de ilusión, de amor, que el encuentro don Leonor supone, vemos al poeta reiterar sentimientos análogos a los que vierte en su obra primeriza. Solos ya el enamorado y la muerte. Si bien nunca *Ella* se revistió de tanto atractivo, pues sus rasgos borrosos cobran ahora un perfil intensamente amado: el de la esposa muerta, reflejada en Elvira. En la muerte, el hombre, a la manera romántica, recobrará su amor perdido. Los versos del drama permiten de tal modo una lectura retrospectiva del poema de *Soledades*, donde, conocedores de un hecho que todavía no ocurrió cuando el poema fue escrito, sus términos hallan intensidad sorprendente. La cuita existencial se cargaría así de erotismo; erotismo que ya veladamente asoma en la redacción del poema, y la trayectoria de

---

(2) El conocimiento de Guiomar, de quien el poeta sí parece haberse profundamente enamorado (aunque ignoramos la naturaleza exacta de sus relaciones con ella), debió de ocurrir hacia 1927 ó 1928, o sea, en fecha próxima a la redacción de Juan de Mañara; véase José Luis Cano, «Un amor tardío de Antonio Machado: Guiomar», en «Poesía española del siglo XX» (Madrid: Guadarrama, 1960), pp. 120-121, y la introducción de José María Valverde a «Nuevas canciones» y «De un cancionero apócrifo» (Madrid: Castalia, 1971), p. 23.

(3) Es interesante advertir la relación con el drama de Unamuno «El hermano Juan o El mundo es teatro» (1929), cuyo protagonista —otro don Juan— se siente atraído por una figura fantasmal, a la que llama también «Ella», y que al final, como en los Machado, confunde sus rasgos con los de la muerte. Véase mi artículo «Unamuno y don Juan», «Symposium» 26 (1972).

la vida machadiana ratifica e intensifica. *Ella* es la amada; la cita es una cita amorosa.

La incapacidad de amar, de recobrar la ilusión del amor, es lo que dicta las siguientes palabras de Juan a Beatriz, donde él trata de explicar su actitud compasiva:

...Si no hubiera
mal en el mundo, y brotara
la vida limpia y serena,
de fuente pura, sería
toda compasión superflua.
...Yo me he visto el alma
a la luz de otra conciencia
y vi que era turbia (Acto III, esc. 4).

Las relaciones se establecen ahora con un soneto de *Nuevas canciones* (CLXV, iii), cuyo primer cuarteto cito:

¿Empeñé tu memoria? ¡Cuántas veces!
La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto navío
va con cieno verdoso y turbias heces.

Así Beatriz, la mujer cuyo amor por Juan podría salvarlo, es también como una reencarnación dramática de Leonor (4). Lo *turbio*, pensamos, es la falta de amor en la unión con la mujer; o sea, el amor puramente físico o carnal, de que, a la vez, Juan y Antonio Machado (o su yo poético) se acusan. Frente a ello está la imagen buena de la mujer a quien el poeta amó y por quien fue amado, la mujer que lo sacó de su soledad y ensimismamiento. El poeta empañó la memoria de la mujer amada no porque quisiera a otras mujeres, sino porque fue incapaz de revivir el amor que había vivido con ella, para contentarse sólo con furtivos contactos carnales. Beatriz, repetimos, es una nueva Leonor; se explica así muy bien que Juan la haya conocido y amado puramente hace tiempo. Pero la relación amorosa con ella no puede producirse tal como antaño ocurrió:

—Beatriz: *Contigo, contigo siempre;*
sálvame, Juan, que yo pueda
salvarme y salvar conmigo
al hombre que tú condenas.
Juan, el amor no es un sueño.

(4) Hay que decir, no obstante, que se dan también coincidencias con la vida de Manuel Machado. Tras una juventud más o menos donjuanesca, éste acabó casándose con su primer amor, una prima suya; v. Pérez Ferrero, pp. 91-107.

—Juan: *Beatriz, tus palabras entran*
en mi corazón con filo
de verdad. Vivir quisiera
¡ay!, que la vida es un río
más turbio cuanto más cerca
del mar; pero lleva el agua
de la fuente en que naciera.
Malhaya quien esa fuente
calumnia: la vida es buena (Acto III, esc. 4).

De nuevo aparece el motivo que se da también en el soneto antes citado:

Pero aunque fluya hacia la mar ignota
es la vida también agua de fuente
que de claro venero, gota a gota,
o ruidoso penacho de torrente,
bajo el azul, sobre la piedra brota.
Y allí suena tu nombre ¡eternamente!

La compasión del poeta (y de don Juan) por los demás se vierte ahora hacia él mismo. Cesa la culpa, la tortura, con el reconocimiento de la bondad de la vida y de la propia bondad. En el ciénago de la vida se hallan también manantiales de pureza; o, en todo caso, es posible vislumbrar un manantial a lo lejos. Pese a este momento afirmativo, don Juan, sin embargo, no puede colmar el foso que lo separa de Beatriz. En el corazón de Juan (Antonio Machado), repetimos, no hay sitio para otro amor. El alma camina sólo tras la muerte o la muerta, encarnada por Elvira, con lo que la imagen buena de la mujer se transforma en una imagen mala: mala porque encadena al hombre, impidiéndole vivir nuevos amores. La traición de Leonor, de su memoria, se nos aparece así como menos grave que la fidelidad patológica a ella.

Quisiera ahora dirigir la atención a un largo y enigmático poema de Antonio Machado, «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela» *(De un cancionero apócrifo,* CLXXII) (5). Veo correspondencias entre este poema y *Juan de Mañara,* de cuyo cotejo espero ganemos mayor comprensión del tema de don Juan en la obra machadiana. Al contraste, Beatriz-Elvira (resuelto finalmente en unidad) en el drama, equivale el que se establece en «Recuerdos» entre una innominada mujer, clara imagen de Leonor, y una serie de nombres femeninos que aluden a

(5) Este poema ha sido objeto de un fino e interesante comentario por Luis Rosales, «Muerte y resurrección de Antonio Machado», «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 11-12 (sep.-dic., 1949). Véase también A. Sánchez Barbudo, «Los poemas de Antonio Machado» (Barcelona: Lumen, 1967), pp. 442-447.

amantes o mujeres fáciles. Por ejemplo: «¿Cuál de las tres? Son una / Lucía, Inés, Carmela». La multiplicidad de mujeres, unidas por su común condición de simples objetos sexuales, y el hecho de que una se llame Inés, hacen pensar en don Juan. Hay, además, en este poema, sobre todo en la parte que narra el descenso del poeta a los infiernos (tras su condena a muerte), reminiscencias de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda lo que acentúa el aspecto donjuanesco del protagonista. Curiosamente no aluden a este hecho ninguno de los cultos comentaristas del poema. No es sólo que don Félix, siguiendo a Elvira —en la obra esproncediana—, penetre en un mundo de ultratumba; existen puntos de contacto en detalles de la descripción. Así escribe Machado:

Palacios de mármol, jardín con cipreses,
naranjos redondos y palmas esbeltas.
Vueltas y revueltas,
eses y más eses.
«Calle del Recuerdo.» Ya otra vez pasamos
por ella. «Glorieta de la Blanca Sor.»
«Puerta de la luna.» Por aquí ya entramos.
«Calle del Olvido.» Pero ¿adónde vamos
por estas malditas andurrias, señor?

—Pronto te cansas, poeta.
—«Travesía del amor»...
¡y otra vez la «Plazoleta
del Desengaño Mayor»!...

Y Espronceda:

Y una calle y otra cruzan,
y más allá y más allá:
ni tiene término el viaje,
ni nunca, dejan de andar,
y atraviesan, pasan, vuelven,
cien calles quedando atrás,
y paso tras paso siguen,
y siempre adelante van;
y a confundirse ya empieza
y a perderse Montemar,
que ni sabe a dó camina,
ni acierta ya dónde está;
y otras calles, otras plazas
recorre y otra ciudad,
y ve fantásticas torres
de su eterno pedestal

arrancarse, y sus macizas
negras masas caminar... (6).

El movimiento de las torres, resuelto en danza en los versos siguientes (1.041-1.042): «y en *revueltas confusiones / danzando estos torreones,*» deja una huella visible en el comienzo del poema machadiano: «Las *torres / bailando están en rueda*» (7).

En ese mundo ultraterreno se produce, en ambos casos, el encuentro con la amada muerta. Espronceda:

y al pie de un triste monumento hallóla,
sentada en medio de la estancia, sola.
Era un negro solemne monumento
que en medio de la estancia se elevaba,
y a un tiempo a Montemar, ¡raro portento!,
una tumba y un lecho semejaba... (vv. 1.347-1.352).

Otra obra esproncediana *(El diablo mundo,* Canto IV) muestra también la visión del cadáver de una mujer (cuyo nombre curiosamente es Lucía, como una de las mujeres evocadas en «Recuerdos»). Sabido es que Espronceda se apoya aquí en motivos autobiográficos:

Y en una estancia solitaria y triste,
Entre dos hachas de amarilla cera,
Un fúnebre ataúd, y en él tendida
Una joven sin vida
Que aun en la muerte interesante era.

En Machado, el encuentro se produce por partida doble. No hay una, sino dos mujeres. En el primer caso, pensamos inevitablemente en Leonor:

—Es ella... Triste y severa.
Di, más bien, indiferente
como figura de cera.

---

(6) Parte IV, vv. 962-979. Cito por la edición de B. Varela Jácome (Salamanca: Anaya, 1966).

(7) J. M. Valverde (op. cit., p. 240) habla del «aire lorquiano o pre-lorquiano de estos versos». El origen esproncediano no se indica, sin embargo. Sobre la admiración de Machado por Espronceda, basta con citar estas líneas: «Es Espronceda el más fuerte poeta español de inspiración cínica, por quien la poesía española es —todavía— creadora. Leed, yo os lo aconsejo «El estudiante de Salamanca», su obra maestra. Yo lo leí siendo niño —a la edad en que debe leerse casi todo—, y no he necesitado releerlo para evocarlo cuando me place...», «Juan de Mairena», XXVII.

Digamos aún que otra fuente posible de «Recuerdos» es el poema de Baudelaire «Don Juan aux enfers», cuyo parecido con «El estudiante» Machado no deja de subrayar en el citado texto de «Juan de Mairena».

En el segundo caso, se trata sin duda de una prostituta, lo que acrece la similitud con el paisaje citado de *El diablo mundo,* pues allí el encuentro con la muerta se produce en una casa de prostitución:

—Un barrio feo. Gentuza.
¡Alto!... «Pretil del Valiente».
—Pregunta en el tres.
—¿Manola?
—Aquí. Pero duerme sola:
está de cuerpo presente.

Por distintas que parezcan, ambas mujeres machadianas se confunden en que las dos están muertas («figura de cera», «está de cuerpo presente»). Teniendo en cuenta que estas escenas se sitúan en el más allá, no sorprenderá que las mujeres aparezcan muertas; pero, en otro orden de consideraciones, diríamos que a Machado las mujeres públicas con que tiene trato carnal se le asocian sin querer con Leonor —a quien busca en el fondo a través de ellas—, con el resultado de contaminarse la amada —es decir, su imagen pura— de la lascivia existente en esos tratos. No de otro modo se asocian, finalmente, en *Juan de Mañara,* Beatriz y Elvira: «Elvira, Beatriz, os veo / juntas; las dos en la ola / de esta luz sois una sola» (Acto III, esc. 6), dice Juan. Antes (Acto II, esc. 9), Beatriz expresa su transformación, subsiguiente al enamoramiento y renuncia a los votos religiosos:

salté del lecho y corrí
al espejo para verme,
y en el espejo me vi
desnuda, sin conocerme.
La del hábito morado
y el cabello recogido
—pensaba— ¡cuánto ha cambiado!
o acaso ¡cuánto ha mentido!

El amor puro desaparece y con él la mujer pura (8). La memoria de Leonor empañada en el soneto citado tiene así que ver también

(8) Habría aún que decir que esta transformación de la mujer se da también en Espronceda, y en general en la poesía romántica. Nadie, en efecto, como el romántico ha cantado este tema universal e imperecedero. Así la «inocente» Elvira, el «ángel puro de amor», se muestra en su aparición de ultratumba a don Félix:

El cariado, lívido esqueleto,
los fríos, largos y asquerosos brazos,
le enreda en tanto en apretados lazos,
y ávido le acaricia en su ansiedad:
y con su boca cavernosa busca
la boca a Montemar, y a su mejilla
la árida, descarnada y amarilla
junta y refriega en repugnante faz (vv. 1.554-1.561).

Elvira no es aquí sólo una muerta, sino un ser sensual, degradado física y espiritualmente

con la lascivia que sobre la imagen de la mujer amada se proyecta. Diríamos, entonces, que el verso de «Recuerdos»: «Amor siempre se hiela», se refiere no sólo a la muerte del ser amado, sino también a la muerte del amor. Más aún, puesto que el amor no se renueva en otro amor, no muere para renacer, el verso citado probablemente alude a la incapacidad amorosa, que hace sentirse culpable, o incluso reo de muerte, a juzgar por la pesadilla de «Recuerdos». El amor, insisto, queda sustituido por las simples relaciones sexuales desprovistas de ternura. Un pasaje de *Juan de Mañara* hace esto más explícito; a Juan dice Beatriz: «quererte siempre; en tu senda / flor arrancada mejor / que fruta helada en tu huerta» (Acto III, esc. 4). Aquí vemos que el *hielo*, al vivir aún Beatriz, alude sólo a su muerte en el alma de don Juan; o sea, al olvido, la falta de amor por parte del hombre.

En fin, hay un caso donde la analogía entre «Recuerdos» y *Juan de Mañara* es total. En la obra dramática, Beatriz explica a Juan su reacción al verlo huir con Elvira: «Quise y no pude gritar» (Acto II, esc. 9). La misma frase, en «Recuerdos», surge en labios del propio poeta: «La vi un momento asomar / en las torres del olvido. / Quise y no pude gritar». La mujer que asoma en las torres del olvido es Leonor, la esposa muerta (9). La frase, pues, se da en ambos casos en un contexto amoroso y expresa un sentimiento de frustración ante la pérdida del ser amado. La emoción es tan intensa que ahoga el mismo grito que estaba dispuesto a salir. A la frustración y soledad del poeta corresponde, en el drama, idéntica frustración y soledad por parte de Beatriz. Los papeles se truecan. Don Juan inflige a la mujer pena semejante a la que él, el hombre (o su autor), ha experimentado. El desamorado amó intensamente; el vacío sentimental en él sigue al desborde extenuador, y debe protegerlo contra nuevos golpes del destino. Pero, si no amor, don Juan no puede evitar sentir compasión; o sea, colocarse imaginariamente en el lugar del ser rechazado, cuya tragedia vivió —vive— en carne propia. No escapa tampoco de sentirse culpable: culpa de la víctima transformada en victimario. Frente a un destino adverso, don Juan se identifica con ese destino adverso. Beatriz choca contra él. El don Juan machadiano es así imagen del hombre posterior al amor (al «gran fracaso del amor», para emplear el término del poeta), acongojado y compasivo, que defiende su alma contra embates cuya fuerza conoce. Es decir, el don Juan machadiano es retrato espiritual del don Antonio maduro, filosófico y desengañado, que tras los años felices de Soria empieza a rumiar su soledad en Baeza.

(9) Así lo entienden Valverde («Podría llamarse este trozo: 'Leonor en un sueño'», op. cit., p. 241) y Sánchez Barbudo, p. 444.

Cualquiera que sea la edad de Juan de Mañara, su edad espiritual es, sin duda, avanzada. A este respecto, son interesantes las siguientes palabras de don Gonzalo, padre de Beatriz, al principio de la obra:

> *... No es galante*
> *la juventud: es atlética,*
> *gimnástica, deportiva.*
> *Ya no es la mujer su tema,*
> *como en mis tiempos. En cambio,*
> *los viejos aún galantean,*
> *y así, el amor es ya cosa*
> *de viejos, sosa o perversa* (Acto I, esc. 1).

Si no tiene el ímpetu del don Juan tradicional, éste de los Machado le aventaja notablemente en sabiduría. La que da la experiencia y las lecturas. «... Aunque a veces sabe Onán / mucho que ignora don Juan» *(De un cancionero apócrifo,* CLXVII), escribe Antonio Machado. No su don Juan, desde luego. Este realiza la paradoja de ser, a la vez, Onán y don Juan, solitario sabio y seductor. La fantasía donjuanesca, que todo hombre alimenta dentro de sí (10), cuaja en Machado sin necesidad de acudir a un personaje en todo, o en gran parte, apuesto a su creador. No hay que ir tan lejos para dar con el don Juan dentro de uno. Porque nadie como Onán se fantasea en don Juan, podríamos decir en paráfrasis de Machado. Nadie, en efecto, como Onán, esto es, el intelectual solitario, dado a la misoginia, ha mostrado mayor fecundidad en la creación de personajes donjuanescos. No es extraño, entonces, que Machado haya sentido la necesidad de añadir uno más a la serie. Y tarde o temprano, como es sabido, retratista y retrato acaban pareciéndose.

CARLOS FEAL DEIBE

Dept. of Spanish
State University of New York at Buffalo
BUFFALO, O. Y. 14214 (USA)

---

(10) Recuérdese lo que dice Ortega: «los hombres pueden dividirse en tres clases: los que creen ser Don Juanes, los que creen haberlo sido y los que creen haberlo podido ser, pero no quisieron». «Para una psicología del hombre interesante », en O. C. (Madrid: Revista de Occidente, 1962), IV, 469.

VIDA, LIBERTAD Y MUERTE EN ANTONIO MACHADO

(Antihomenaje en cinco movimientos)

INTRODUCCION Y MODERATO MAGICO

22 de febrero de 1939

Cuando recibí la invitación de *Cuadernos Hispanoamericanos* para integrarme a este homenaje con el que mis amigos españoles reiteran, otra vez, su desapego por el parricidio y su capacidad de agradecimiento, pensé qué razón convincente podía esgrimir en dosis más o menos eficaces como para prescindir de mi presencia y de lo subjetivísimo de mi testimonio. Desoír dicha apelación, recordar la buena aspereza de mi oído, ocultarme detrás de mi propia inseguridad, fue el primer reflejo que me asaltó, mientras una firma, José Antonio Maravall, suscribía una cálida carta de projimidad y expectativa. Ese día —no hace una semana desde entonces— vestía yo mi saco de cuero y corbata, atuendo este último indispensable para poder ingresar al concierto de Iehudi Menuhim en nuestro Teatro Colón. Mientras este violinista recorría prolijamente las corcheas que Beethoven decidió —también un día— legarnos a los hombres, no dejaba de pensar en don Antonio y en su obra gigantesca, en ese caso una obra inundada de melodías entrecruzadas y de corcheas sustanciales, una obra donde la música tenía —como él mismo lo expresara alguna vez— numen filosófico, identidad reflexiva, como la poesía. Canto y cuento es la poesía, se canta una viva historia contando su melodía. Esa melodía es la que penetraba desde las cuerdas mismas del violín de Menuhim, como un agua rumorosa que marcara a la vez el paso del tiempo y el umbral de la eternidad. Su fuente, don Antonio. Pero ustedes se preguntarán qué sentido tiene enumerar mi atuendo de aquel día. No es vano. En un momento del intervalo de aquel concierto intenté buscar mi pañuelo, y al hacerlo cayó, sorpresivamente para mí, un pequeño jabón guardado en el bolsillo superior del saco; un pequeño jabón que alguna vez un amigo entrañable, un amigo entrañable mío

y de don Antonio, Héctor Yánover, me había regalado como singular recuerdo de su periplo por España: el jabón tenía inscripto (¿hay otra manera de decirlo?) esta leyenda que les transcribo: H. M. Leonor, Paseo de Mirón, s/n., Soria, y, de otro lado, Heno de Pravia. En un momento tan particular de la vida en mi país, donde las situaciones mágicas tienen singular relieve —a veces la magia es directamente proporcional a la incertidumbre—, yo, psicoanalista entre otras cosas, intérprete escrupuloso de la inutilidad de la mística y de lo perverso del ocultismo, esotérico a fuerza de no querer serlo, no pude dejar de sentirme llamado por fuerzas irracionales que reclamaban algo que, como lo quería Rilke, permitiera vislumbrar insospechadas puertas en el muro. ¿Qué hace, entonces, un presunto representante de la ciencia frente a este hecho sin aparente causalidad? Lo que debe, si también tiene veleidades de poeta: interpretar con las maneras de la sangre, asentar la presencia de una circunstancia inexplicable, pero definitiva, merodear entre los bastidores freudianos con la fantasía de encontrar al protagonista de esa ruptura de ritmo lógico, desatar fuerzas encontradas que transitan desde la negación y desde la perplejidad, desde la pueril y omnipotente intención de hablar de don Antonio a los españoles hasta el modesto estremecimiento de tomar conciencia que en realidad quería hablar de don Antonio, es decir, de mí, a don Antonio, es decir, conmigo, reparando, quizá, la permanente e inagotable generosidad con la que él me ha hablado a lo largo de mis años.

En mi habitación, junto a un dibujo del desasosegado y entrañable rostro de Beethoven, tengo un afiche que mi hermano español Félix Grande, y digo hermano porque no entiendo otra lógica ni otra filiación para nuestra amistad, me regaló allá en Madrid y que, naturalmente, pertenece al rostro querido de don Antonio. Esto, claro, antes de Maravall y su carta. Antes de Menuhim, claro. En algún lugar de mis papeles un soneto dedicado a Joan Manuel Serrat festeja que gracias a sus canciones don Antonio es cantado en Buenos Aires por el recolector de residuos, el taxista nocturno o el obrero metalúrgico. En una tapa de un libro que acabo de recibir, donde la música es para esa gente, está el retrato doloroso de don Antonio poco antes de su muerte. Y a veces, cuando tengo miedo a mi propia muerte y al paso hosco del tiempo y a la soledad y a esa loca regalía que Dios nos endosó y que a falta de otra onomatopeya llamamos libertad, esas veces, digo, está el pensamiento de don Antonio acompañándome, retornándome a la inteligencia, augurándome el reencuentro, propiciándome el derecho de vivir y ser lúcido y, retórico impenitente —como algún alumno de Mairena—,

morir cierta vez gritando contra el muro. Porque a eso estaba tratando de referirme, a la inocencia. A esa inocencia que se viste de miedo y a veces de soledad, y que, como lo aprendí de don Antonio, sólo se viste para poder guardarse mejor, para poder desnudarse, para asegurarnos de nuestro derecho al desnudo, para transformar un saco de cuero obligado en una manera de la libertad, de la libertad bien entendida. Y el póster de un hermano en un llamado. Y un jabón en una incitación fantasmal. Y un soneto en un homenaje. Y un miedo en una compañía eterna donde la misma letra inicial señala que muerte, miedo y Machado se solazan, se agreden, se complementan, se justifican, se aniquilan, como siempre que nos vemos es cita para mañana: nunca nos encontraremos. Nunca nos encontraremos, don Antonio, por esa especie de fantasmal abuso que llamamos muerte a falta de otra cosa, por esa especie de cita para mañana, 23 de febrero de 1939, que se anida despiadadamente en nuestro mismo desvelo. Pero siempre nos vemos, don Antonio, y a esa amistad quiero agradecer, porque ya lo sabemos, la amistad es más una virtud prospectiva que retrospectiva. Porque es allí, en ese futuro que nace mañana, en ese futuro que comienzo a avizorar desde mis seis recién cumplidos años, es allí, digo, donde nuestra amistad crece en medio de un endecasílabo, entre los violines del otoño de Verlaine, en lo elemental humano, en los campos de Castilla, en los enigmas del mundo y del hombre donde usted, viejo querido, gastó (o perdió: usted lo dijo) muchas horas de su vida. En esas horas en las que usted pensó su propia vida y su propio tiempo, porque fuera de uno la otra no es absolutamente nada, ¿verdad? Cómo el amor. Cómo pasear y leer sus aficiones, donde el otro lo acompaña siempre. Mañana, en realidad, me voy a enterar que hoy se ha muerto, don Antonio, en medio de un aire fuerte y seco. Mañana hablaré en su entierro. Un golpe de ataúd en tierra es algo perfectamente serio. Viejo querido, mañana es nuestra cita, mil veces ciento, cien mil, mil veces mil, un millón. Viejo don Antonio.

DUELO EN SOL SOSTENIDO Y MAYOR

23 de febrero de 1939

Un viejo caminante de las perplejidades a que nos somete la vida decía algo así: la muerte de un técnico retrasa el desarrollo de la humanidad, la de un artista lo frustra. Esta vez venimos a hablar

de una frustración. Una de esas frustraciones que por lo irracionales, estúpidas, tercas, inútiles, nos llenan de ansiedad rabiosa, de malentendidos íntimos, de dolor de la carne: la muerte de Antonio Machado. La idiota muerte de Antonio Machado. Cuando me llamaron para comunicármela, la muerte no me era totalmente ajena: mi padre, su propia muerte, estaba siendo ásperamente elaborada. Don Antonio, una especie de padre cómplice como los que uno se inventa para salirle a las ausencias y los silencios, se agregaba a esa realidad que muchas veces, por frágil, por pueril, por arbitraria, es realmente inelaborable. Difícil de tragar, como lo diría el mismo don Antonio. Y este mal trago es a la vez una especie de cruel paradoja: Machado muerto en Collioure y a la vez demasiado vivo como para acercarnos mejor en este día a él, para habitarlo en su inmortalidad tan nuestra, para decir no a su muerte violenta —¿qué muerte de un hombre como él no lo es?—, a ese golpe que de pronto nos golpea en el cuerpo y nos restituye a esa razonable y loca contingencia que nos habita a todos. Desde ayer don Antonio nos escamotea su presencia y ante ella no es fácil restituir hoy a las palabras su sentido verdadero, transparente, necesario. Don Antonio, que seguramente no deseaba la muerte porque su vida estaba viva y fecundada, se opaca de pronto, culmina su arduo camino, su áspero peregrinaje, y nosotros quedamos solos de él, pero con él, sin atinar a nada, gratuitamente vivos, desalentados, estériles, grávidos, tristes. Yo hablo hoy en nombre de un grupo humano, que es una de las maneras de la identidad de don Antonio, los poetas, una de las maneras de su pertenencia. Y cuando alguien como él muere, es bueno hacer el inventario de esas pertenencias. Ellas lo califican, lo determinan y a la vez son expresión y exaltación de su libertad. Quizá no importe mucho cuándo conocí a Antonio Machado. Cada uno tiene hoy su propio don Antonio, que se nos ha muerto adentro. No obstante, necesito hablar del mío, de ese vínculo que nació en algún momento de su obra estremecida y maestra, detrás de alguna de sus soledades (quizá en la calle en sombra) o al costado de alguna de sus canciones mientras me decía una tarde, o quizá mientras me hacía complementario decidido de los campos de Soria, fraternal insomne de Juan de Mairena, profesor de melancolía dando vueltas al atajo y a don Miguel de Unamuno, callada voz de violín de Azorín, Guiomar te amo, lo que importa es caminar, al mundo te guarde Dios, ingrávidos y gentiles como pompas de jabón, y asentóla, y asentóla, y asentóme definitivamente en él, allí, junto al olmo seco. Junto a su olmo seco. Y allí, exactamente junto a su olmo seco, aprendí para siempre que

la vida no es obediencia a modelos constituidos, que la vida no es crear de una vez y para siempre un sentido de la vida, sino que cada instante renueva y cuestiona un sentido siempre transitorio. Y siempre fugaz. De espaldas a los valores indiscutibles, a las existencias aseguradas o a todo otro tipo de congelamiento que va desde las indignaciones virtuosas a la moral de la eficacia. Y ese sentido transitorio, ese cartel en construcción —como decía un viejo amigo— es más fiel a nuestras agitaciones que a verdades inmutables. Porque los valores que aprendí junto a don Antonio, los valores que me brotó en Rocafort, en Cerbere, en Collioure, en su última hesitación del hotel Bougnol-Quintana, no son estados del alma. Son estados de conciencia. Y la adquisición de esa conciencia es hija del esfuerzo cotidiano, insatisfecho y terco que un hombre realiza en el mar de la historia. Frente a aquellos que, lúcidos para denunciar la trampa, no saben más que responder a ella con otra trampa de signo opuesto, frente a ellos, digo, hombres como Antonio Machado, como don Antonio, decidieron no morir de bronca sofocada, sino en la visceral y huidiza realidad de lo vivo, asumiendo con todo y contra todo esa última e intransferible validez del hombre, que es haber nacido para ser libre, es decir, para pensar, es decir, para ser poeta. Para ser libre, para pensar, para crear, rigurosamente. Y no distante ese rigor, esa disciplina, de un cálido y potente humanismo, ese humanismo que otra querida sombra nuestra, Thomas Mann, definió como lo contrario del fanatismo. Don Antonio tuvo claro todo esto: que el verso debe ser más joven cada día, que un hijo masacrado es un herido de guerra y que la guerra es una canción amarga del temblor en la piedra, que cambiar el mundo no es lo mismo que hacerlo saltar, que buena son el agua y la sed, que la pureza —aun la pureza del faquir— es una cosa clara que no es verdad. Y también que es necesario recordar las palabras viejas que han de volver a sonar. Y un corazón solitario no es un corazón. Y que yo debía en el día de su muerte decir las palabras justas y viejas que van al corazón. Y que yo no aprendí, porque siempre me sobran o me faltan, que es lo mismo. Y que en realidad no quiero ser solemne, sino travieso. Y que esto tampoco lo aprendí, pese a su esfuerzo por enseñármelo. Y que hoy sólo puedo intentar ser un dolido interrogante frente a algo que se ha cerrado definitivamente y abierto definitivamente. Frente a ese mutismo transformado en nada y eternidad. Don Antonio se ha despojado de los trucos escénicos y bruscamente, en un escenario desnudo, casi lúgubre, se ha transformado en un aguijón eternamente irritado, fiel a la historia y a la verdad —esa casi impo-

sible fidelidad—, proclamando mi Machado, mi don Antonio, que las estratagemas de la historia y las éticas mentirosas, las revoluciones traicionadas y las ideologías agotadas, lo dioses mudos y las técnicas irracionales, no son suficientes para impedir esa fidelidad a la que habrá que permanecer fiel para rehacer la vida, transformar el mundo y alojar allí, en algún recodo de la sangre, esa esperanza insistente, que es necesario pronunciar. Don Antonio, hoy, 23 de febrero de 1939, tan ajeno y cercano de aquel 26 de julio de 1875 en Sevilla, le dejo estas líneas —yo tengo seis años— para guardarlas junto a usted, aquí, en Collioure.

IRREVERENCIA EN SI Y NO MENORES

28 de marzo de 1942

Yo soy poeta, don Antonio. Claro, no un gran poeta. Apenas un tenaz diagramador de endecasílabos más o menos potables. Pero me siento su hermano, su prójimo más cercano, el amigo que lo espera siempre a la vuelta de cualquier esquina. Y lo espero porque sé que usted también me espera. Que usted es de los amigos que nos esperan para seguir dándonos, como son los amigos. Para exigirnos al límite de nuestros propios límites, para vincularnos con la coherencia y los colores de la tierra y con las corcheas que ya le mencioné antes y con la incertidumbre de esos versos necesarios y terribles que dan testimonio, denso y óseo testimonio, de nuestra residencia en la vida. Por eso usted es mi hermano, como Pablo, como Federico, como César, como León, como Vicente, como el hermano más hermano que una entraña pueda brotar: como Miguel, claro. Por eso también voy a ser irreverente, pueril y magníficamente irreverente. Quiero, don Antonio, que usted me sirva de cómplice: ¿no es acaso nuestra amistad una manera más del guiño y de la confesión? Hace mucho tiempo que quiero rendir mi homenaje a Miguel, allá, en su España. Un homenaje que sea, si es que hay que darle un nombre, mucho más que un homenaje, es decir, un recibimiento, como cada vez que nos encontramos usted y yo, como cada vez que nos encontramos con nuestros restantes hermanos, como cada vez que nos encontramos con la calidez insolente y afilada de su vasto amor. Una vez escribí dos sonetos a Miguel, con palabras que se transformaban en criaturas seráficas, omnipotentes, inalcanzables, y a la vez en poca cosa, perplejas y frágiles simbologías, anémicas para darle sentido a la emoción que

me habitaba. Pero lo hice, con esa especie de ambición de retratar en un trocito de espejo roto el sentido de la fractura y el caos que Miguel denunció como un escándalo de la entraña. Ese caos que usted, don Antonio, transitó con el corazón de la inteligencia y Miguel con la inteligencia del corazón. O al revés, claro. ¿No es, acaso, un legítimo derecho instrumentar ese caos para volcar en esta página esos sonetos? Usted sabe que los homenajes verdaderos tienen estas irreverencias. Usted, que nunca gustó de los homenajes, sonreirá frente a éste, porque su sapientosa sonrisa de maestro del vivir entenderá que yo no tenía otra alternativa. Aquí van, don Antonio. Y gracias.

SONETO I A MIGUEL HERNANDEZ

Tan hijo de la luz y de las sombras
te vestían los ritos de tu duende
y te ibas, señal, por esa senda
de Orihuela, con puño efervescente.

Eras sólo un Miguel, un tal Hernández,
un pájaro marcándote las sienes,
un fervor del rocío, un hombre bueno,
un trueno en la trinchera, tercamente.

La piel se te cubría de morena
de andar tanto la tierra y tan alegre,
la intención se te hacía primavera,

un surco tremebundo y transparente.
Miguel, Miguel Hernández, fue tu escuela
matar, así nomás, matar la muerte.

SONETO II A MIGUEL HERNANDEZ

Intentando de niño un garabato
incendió su impaciencia y a su lado
nos fue España en su grito y alegato,
el polvo de su juego y sus soldados.

Y en esto iba su sangre, su no mato,
torbellino de versos al costado.

gendarme del amor, metal, relato
del rocío y tan silbo vulnerado.

En medio de los hombres va su ruego
dejando su clamor, su beso al viento,
su tiempo de cantar, su risa juego,

su ancha voz desertando al desaliento.
Semibíblico páramo de fuego
tan Miguel tu infinito mar sediento.

¿Y, don Antonio? Yo sé que usted no es celoso. Lo sé por su permanente generosidad para con los muchachos de la generación del 27, con los de antes y después del 27. Lo sé por su incanjeable amor por Manuel, su hermano, por Joaquín y José, sus hermanos. Quizá, en última instancia, porque en su tumba nunca falta una flor anónima, y qué es ese anonimato sino la expresión de ser hermano de sus hermanos. Los hermanos de su sangre, sus dicípulos en la pena, sus amigos óseos y soñadores. Y no sólo Manuel o Federico o César, sino aquellos otros que le marcaron parte del camino y que a la vez le ayudaron a discriminarse de ellos: Nietzsche, Bergson, Unamuno, el viejo y querido Unamuno, el mismo Heidegger. Filósofo a puro esternón, metafísico del cantar, dramático caminante del tiempo, usted, don Antonio, con un ojo se reía de los embelecos franceses, pero con el otro los analizaba profundamente. Eso que alguna vez usted llamó sobriedad. No es el yo fundamental eso que busca el poeta, sino el tú esencial. El hermano que ves no es hermano porque tú lo veas, sino hermano porque te ve. Perdón, don Antonio. Sigo siendo irreverente. Por eso Miguel. Por eso.

AGRADECIMIENTO A CAPELLA

De febrero 1939 a mayo 1975

Hay distintas maneras del agradecimiento y múltiples destinos para la identificación, quizá la manera más profunda del agradecimiento. Una de ellas es el silencio. Mi vínculo con Machado me impide asumirlo, aunque después de leerme ustedes decidan qué mejor hubiera sido. Otro es intentar decir —en versos, como él, pero sin él y lejos de él— lo que significó allí, donde se da la más rigurosa de las certidumbres, la de su desnuda tierra donde un día yo

me eché a caminar. Y, esencialmente, por caminar esa tierra ardua donde hasta gritar era difícil porque cerca estaban los centinelas, supe muchas veces que allí se muere, simplemente. Allí también supe que volar es fácil y a la vez una valiente hazaña. Supe, por último, que el acto de crear consiste, finalmente, en rehacer un universo en el que la criatura humana tenga infinitas relaciones y secretas e inagotables posibilidades; en que todas las grandes y pequeñas pasiones del hombre, sus oscuros anhelos, sus torpes y hermosas esperanzas, sus sueños, su instinto y su inteligencia, revelen el sentido siempre fecundo del cambio y la transfiguración, como la propia vida. Todo ello sólo es posible a través del único peregrinaje hondo: el de la libertad. Esa manoseada y última instancia de la justificación de estar en la tierra. Y en todas partes te encuentro sólo por irte a buscar. Viejo don Antonio.

BUENOS AIRES 1975 / COLLIOURE 1939

Hace cuatro días que hay huelga de empleados municipales.
Hace cuatro días que los vivos no entierran a sus muertos.
Hace cuatro días que la muerte
y la vida
no tienen claramente discriminadas sus habitaciones.
Hace cuatro días que no sabemos
—que no sabemos—
a quiénes debemos enterrar
y a quiénes no.
Hace cuatro días que bebo un vino agrio que anda por la tierra
y el viento,
atrapado en su colmena secreta,
alza mi vida de un amanecer con muerte.
Hace cuatro días que sé bien
que ser vulgar y cuidadoso me identifica
y sé bien
que vida limitada y pueril me señala
y sé bien
por qué tengo sed de cualquier agua
y calles de cualquier ciudad
y fracasos de cualquier verso.
Y sé —lo sé bien—

que me han dado un juicio
para que lo lave todas las mañanas
minuciosamente.
Don Antonio, soldado Don Antonio!
qué arca me han destinado,
qué ejército debo seguir a través de los mapas,
qué luz, qué temblor,
qué bando, si hay dos bandos y sólo nos arrebata el polvo.
Por qué, Don Antonio,
este refinado y cultísimo rencor.
Porque uno ríe entre la jauría
y llora en los cinematógrafos
y canta en medio de los escombros
y ama con una boca quemada por la arcilla.
Hace cuatro días que la huelga es un largo cuchillo,
que el arado no responde,
que la hembra calla,
que las plegarias son labios prescindibles.
Hace cuatro días que los vivos no entierran a sus muertos.
Hace cuatro días, Don Antonio.

FINAL PARA MUDOS EN ESPAÑA BEMOL

Siempre.

Esta vieja angustia que habita mi usual hipocondría. Palabras de todos mis días, don Antonio. Así voy yo, borracho melancólico. Palabras de todos mis días, don Antonio. Hace muchos años que vivo entre ellas. Hipocondría, angustia, melancolía. Unos hablarán de Machado filósofo y hombre. Otros del ser y la poesía de Machado, o de su estética, o del diálogo de un hombre con su tiempo, o del diálogo de un hombre con el tiempo, o de su humanismo militante, o de lo que en un momento alberga el alma de un hombre que busca a Dios entre la niebla. Yo quiero mencionar, brevemente, lo mío: su angustia, su ocaso diario, su guitarra del mesón (que no fue ni será nunca poeta), o esos dolores que ayer hicieron de mi corazón colmena o de su lectura, la mía, donde detrás de un rasgo hipocondríaco recibí el capullo de un gusano de seda, o detrás de un núcleo melancólico el agua de la fuente, o detrás de una tenaza de ansiedad un corazón sonoro. Así me mojé en el Duero, anduve la

tierra de Alvargonzález, tierra pobre, tierra triste, tierra del alma, sentí cómo el amor puede transformarse en teología, aprendí que puedo asociar a Joseph K. con Carlitos Chaplín sin contradecirme; que puedo ser inteligente y, a la vez útil, que no soy un ajusticiado, sino un hombre bueno; que puedo andar el desapego, pero no el desamparo, porque el mundo está poblado de hermanos; que la razón está pegada al cuerpo como la sangre; que Dios suele estar distraído, pero buscarlo es oficio de poeta; que alguna vez quedarse en Collioure no fue decir basta, sino, más simplemente, ahora el turno es de ustedes. De ustedes, españoles de hoy. De ustedes, hermanos de siempre. De ustedes, invisibles hiladores de los sueños del mañana. Porque mañana hablarán los mudos. Viejo don Antonio.

ARNOLDO LIBERMAN

Aguirre, 295, 1.º A
BUENOS AIRES (Argentina)

EN TORNO A UNA DIALECTICA POETICA EN LA OBRA DE ANTONIO MACHADO

La obra de Antonio Machado, diversificada complementariamente en las voces del poeta, del filósofo, de sus heterónimos creados para refractar en ideas la imagen esencial, la poesía como íntima ligazón de vida y muerte, parte de un pequeño libro de poemas, *Soledades* (1903). Desde ese libro hasta el poema «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela», que puede considerarse como la culminación del sentido de su poetizar, Antonio Machado no cesa de buscarse, no abdica en su intento de trascender a sí misma, de salir al encuentro del otro. El problema de la otredad, planteado con extraordinaria lucidez en su teoría de la esencial heterogeneidad del ser, no irrumpe de la nada en su pensamiento filosófico. El mismo poeta, a través de Abel Martín, explica su concepción a partir de su praxis poética. Indirectamente ilumina la esencia de su creación poética anterior. Si esta teoría permite la fundación filosófica de un poema escrito antes, ¿no es lícito poder trazar un círculo concéntrico entre el principio y el fin de su creación? Lo que en la reflexión filosófica aflora como motivado por Bergson o Heidegger, según han visto algunos críticos, estaba ya en su poesía. Y lo más importante, no en forma virtual, sino en la más perfecta y acabada expresión poética: en la imagen.

A partir de este primer librito de *Soledades*, cada uno de los siguientes encierra una imagen de su visión del mundo. Esta situación, propia de la dialéctica de la obra de un poeta, presenta un trayecto de opiniones entre su primer y último libro, en que las negaciones parciales de sus primeros libros se reconcilian al final, a partir de *Nuevas Canciones*. El poeta busca el sentido de su poetizar. No otra cosa significan los aparentes cambios de orientación. Pero la sucesividad de estos cambios no implica lo mismo para la visión del mundo. Lo que cambia es la actitud ante esta visión.

Soledades (1903) fue su primer acercamiento a la poesía. Un reducido número de poemas, algunos publicados en revistas (1901-1903), otros, por primera vez en esta edición, marcan el punto de partida. En un principio, Antonio Machado se deja cautivar por la seducción de la retórica modernista. Su modernismo se singulariza especialmente en una expresión parnasiana. Todo: metáfora, verso, rima, aliteración, sinestesia, fábula y exotismo surge en función de una plasticidad representativa y vagorosa. La presencia tutelar de Poe, en el poema *Nevermore*, de Baudelaire, y sobre todo de Verlaine se convierten en esta poesía en la atracción por «el nunca jamás», por los jardines en sombra y la melancolía otoñal. Pero temas y filiaciones esbozan un centro de preferencias no siempre concordantes con su visión pesimista del mundo (1). Tal vez por esto, de la lectura de *Soledades* se desprende una impresión de conflicto entre un sentimiento de vida y la forma expresiva de un estilo —el modernista— que no logra expresarlo con autenticidad. Su adjetivación revela una tendencia a la angustia, un sentido de la fatalidad, una sostenida meditación sobre la muerte. Un verso de aquella época verdaderamente sobrecoge:

«Oh, para ser ahorcado, hermoso día.»

en él, «el dolor» y «el ansia de no ser» reclaman una expresión distinta; la palabra austera, «aquella honda palpitación del espíritu» por sobre el ornamento del término exquisito y eufónico. Versos como éste:

«... Hoy a la sombra crece
de tu sueño también la flor sombría.»

nos sitúa al borde de *Soledades, Galerías y Otros poemas,* en que la presencia aquí presentida de soledad y muerte, de tiempo corriendo hacia la muerte, se hace constante.

---

(1) La gravitación del pensamiento de Schopenhauer fue considerable en época de Antonio Machado. En su poesía se aprecia en el problema de la representación. Digo problema porque para el poeta lo fue como se comprueba en la nota 9 de este trabajo. En sus reflexiones sobre la filosofía de Schopenhaeur explica que esta representación es «apariencia ilusoria y está divorciada de lo real, por cuanto el ser la cosa en sí es, por definición, otra cosa que conciencia, es 'voluntad'». «Si de algún modo —dice en otro artículo— se nos revela en nuestro yo (la realidad) es como dolor, ansia de no ser, apetencia de nirvana y aniquilamiento de la personalidad». En estas reflexiones también dice algo que explica el cambio hacia «Campos de Castilla»: «Nuestra coincidencia con lo real no puede expresarse en términos de conciencia. Ser es querer, ser parte de la voluntad cósmica». Véase: «Antonio Machado, Leibniz y Schopenhauer», p. 27 y «Apuntes sobre Pío Baroja», pp. 52-55 en «Los complementarios», Losada, Buenos Aires, 1957.

De acuerdo a un concepto de estilo, entendido como manera común de un grupo de artistas de una época y que en verdad todo artista intenta trascender (2), el estilo modernista sirve a Machado sólo como un punto de apoyo en su intento creador. El cambio es inminente. Cambio que implica la negación, si no de todo, de gran parte de su trabajo realizado. Sin saber cómo se ha iniciado la dialéctica en su obra. Una obra que anuncia su presencia en la discordia de sus partes. No importa que el autor no la reconozca todavía, y tal vez nunca la interprete como tal (3). «No estoy muy satisfecho de las cosas que hago últimamente», dice Machado por aquella época. «Estoy en período de evolución y todavía no he encontrado forma de expresión de mi nueva poesía.» «Lo único que se domina es la forma.» Años después, en una crítica retrospectiva, Antonio Machado al referirse a *Soledades, Galerías y Otros poemas,* precisará las motivaciones del cambio (4).

Soledades, Galerías y Otros poemas (1907) representa el cambio. Transformación de una visión estética, que es su actitud ante su visión del mundo. Movimiento en profundidad a partir de una superficie aun no transparente. Valientemente Antonio Machado da el primer paso en su obra al negar casi todo. Entre otros elementos, perviven algunos motivos, como los de la tarde, la noche, la fuente, el agua, pero ahora con un contenido intimista más preciso (5).

Los elementos modernistas que quedan han sufrido una metamorfosis. Su belleza plástica se hace transparente. No son tanto las cosas, sino el alma lo que se deja sentir en sus versos. Desde este libro todo su esfuerzo se encamina al encuentro de la unidad del mundo. El motivo del yo al tú se da en el afán de trascendencia. La búsqueda de sentido del mundo, la búsqueda del amor o de Dios delimita el espacio de la representación poética. El tema que se desprende del libro es la soledad. Pero el poeta casi no habla de soledad. La configura escénicamente. La espacializa en un conjunto de ámbitos imaginarios de tersa y melancólica quietud. Calles en sombra, laberintos de callejas, plazas solitarias, balcones, rejas... En contraste con este escenario, la figura espectral de un

---

(2) Octavio Paz, «Poesía y poema» en «El arco y la lira», Fondo de Cultura Económica, México, 1970, p. 17.

(3) La idea de «la dialéctica de la obra» está tomada del libro de Maurice Blanchot «El espacio literario», Paidos, Buenos Aires, 1969.

(4) Antonio Machado, «Poesías completas», Espasa Calpe, Madrid, 1974, p. 18.

(5) «El intimismo es, pues, un «proceso» y, por lo tanto, la expresión de la intimidad o interioridad del poeta deviene en «intimismo» cuando el propio poeta se posesiona de los recursos de estilo necesarios para tal expresión». Marta Rodríguez S., «El intimismo en Antonio Machado», Gráficas Cóndor, Madrid, 1971, p. 12.

hombre. Va y viene en espera de algo. Su búsqueda transparenta una angustia, una ilusión suspendida en el vacío que agrega un tono dramático a su poesía. No es difícil evocar en el espacio desplegado —calles solitarias, laberínticas— lugares de reposo diáfano y nostálgico. La paradoja hace de este espacio, sin embargo, no un recinto de un encuentro feliz, sino el punto de unión de un mundo hostil y desolado y del desamparo del hombre. En la poesía de Antonio Machado el impulso lírico es tan hondo que funde en una sola realidad poética las más contradictorias realidades ontológicas. El poema elegido para explicar esta situación ambigua de la poesía no es el único en que la apariencia de reposo se transpone en hostilidad. En el poema XXX nada hace sospechar la hondura de drama existencial que encierra. Al terminar la lectura se tiene la impresión de un perfecto equilibrio, de una armoniosa constelación poética. El dolor y la angustia parecen no tener allí lugar. Y, sin embargo, se dejan sentir en la lectura:

Algunos lienzos del recuerdo tienen
luz de jardín y soledad de campo;
la placidez del sueño
en el paisaje familiar soñado.

Otros guardan las fiestas
de días aún lejanos;
figurillas sutiles
que pone un titerero en su retablo...
....
Ante el balcón florido,
está la cita de un amor amargo.
Brilla la tarde en el resol bermejo...
La hiedra efunde de los muros blancos...

A la revuelta de una calle en sombra
un fantasma irrisorio besa un nardo.

P. C., XXX.

Estructuralmente, el poema encierra una oposición de dos niveles de interiorización. Casi todos los poemas de *Soledades, Galerías y Otros poemas* parten ya de una visión interiorizada, de modo que adentrarse en ella es traspasar espacios de alma cada vez más profundos. En este poema, el primer nivel o espacio interior es el de los recuerdos. El segundo, el de la visión de la realidad. El de los recuerdos se interna en un paisaje cristiano, desmaterializado, apenas tocado por el pensamiento. La estructura sintáctica con pre

dominio de frases nominales elabora una secuencia de imágenes desasidas de una realidad temporal. El segundo, en cambio, enfatiza un presente: «está la cita de un amor amargo». «Brilla la tarde...» «La hiedra efunde.» Pero este presente se desvanece al instalar en él una figura espectral: «A la revuelta de una calle en sombra / un fantasma irrisorio besa un nardo.» Una progresiva desrealización homologiza los dos niveles. La oposición de irrealidad-realidad cede el paso a un juego de ausencia y de presencia. El pronombre indefinido «otros» marca la ausencia. El yo transpuesto en ese fantasma, una presencia evanescente que se iguala a la ausencia. El fantasma negativiza el mundo. La ironía lo hace partícipe de la objetividad. El yo sin otro —sin el amor que busca— vuelve a sí mismo en el diseño secreto de un espacio inexistente. La sombra de hostilidad se proyecta a esta inexistencia, pero se disimula en la ternura, en la compasiva y serena mirada del poeta. Así, el halo de soledad que fluye del poema es casi imperceptible por el perfecto equilibrio de sus oposiciones. La transparencia del lenguaje, lograda en la superposición de equivalencias semánticas, sintácticas y fónicas permite presenciar el despliegue de la imaginación que alcanza el máximo de su potencialidad en la reverberación simbólica. Como se dice en los estudios de poesía, el ser implica el no ser (6). Es en esta dialéctica en la que reconocemos el fundamento de su poesía.

No puede extrañar entonces el diálogo con las cosas en esta poesía. El agua, la fuente, la mañana, la tarde, la noche, son elementos fraternos, juegos de espejos de la exploración del ser. Todas las tensiones del alma encuentran su representación en las cosas y se simbolizan en ellas. La mañana puede ser la ilusión, en contraste, la tarde, la desesperanza. El fluir infinito y monocorde del agua, la fugacidad de la vida. La transparencia de la palabra permite ahora —en contraposión a su etapa anterior— la resonancia profunda, la transposición cósmica de la interioridad. Por eso, el espacio de su poesía es espacio vivido, tal vez albergue de una soledad amada. Posiblemente sea esta unión de ternura y soledad la que haga nacer esa misteriosa conjunción de dolor y de consuelo, de dolor purificador que sentimos en su poesía.

Soledades, Galerías y Otros poemas, tal vez, en su sentido más profundo sea la visión de un hombre en lucha con su soledad (7).

---

(6) Un aporte significativo al estudio de la realidad estética de la poesía es el libro de Maurice-Jean Lefebvre, «Estructure du discours de la poèsie et du récit», Editions de la Baconnière, Neuchatel, Suisse, 1971.

(7) En el descubrimiento de la unidad de sentido que proyecta el libro, en esta ocasión, me he guiado únicamente: por las lecturas de los poemas de don Antonio Machado, no aisla-

Campos de Castilla (1912) surge como una solución a este problema de la soledad. Al mundo cerrado y opresivo de *Soledades, Galerías y Otros poemas* opone el mundo abierto de una naturaleza y unos seres que no son ya espejos de una subjetividad, sino que tienen una realidad más independiente. La apertura del yo al tú puede hacerse aquí más explícita. A esta oposición se suman otras, reveladoras de ese impulso de negación que conduce su actividad creadora. Técnicamente al diálogo contrapone el soliloquio, al tono algo dramático, la confidencia. Hay en esta poesía un acendramiento del silencio desplegado graduablemente en su poesía anterior.

Decir que Machado en *Campos de Castilla* accede al éxtasis es hacer una afirmación que permite interpretar su propia vida —la elección de una vida modesta, retirada, en un rincón de provincia: Soria, Baeza, Segovia—, como una creación. Pensada así su vida, ¿no puede interpretarse acaso como una aspiración a un retiro? Retiro y silencio son inseparables y el poeta aspiraba a un silencio cada vez más propicio a la convocación de instantes plenos. El retiro, virtud de desasimiento, fue acrisolándose en su vida y en su obra. La aureola de misterio y silencio que Rubén Darío vio en él parece coincidir con la búsqueda de retiro. El poeta lo busca en las plazas en sombra, en las callejas solitarias, en los caminos polvorientos, entre los álamos del río. Lo busca en el recuerdo, en «el milagro de la primavera», en la voz inaudible de Dios. «Sólo en el silencio —piensa Juan de Mairena—, que es como decía mi maestro *el aspecto sonoro de la nada,* puede el poeta gozar plenamente del gran regalo que le hizo la divinidad, para que fuese cantor, descubridor de un mundo de armonías.» Como los místicos, Antonio Machado participa del recogimiento de esa espera de éxtasis que hacen de la poesía, en la creencia de Novalis «una religión en estado silvestre». Su vida y su obra se funden en la misma aspiración. Pero en su retiro no hay asomos de inconmovilidad, según exigía el Maestro Eckehart (8). Y si de algún modo, como el mismo Machado sostenía «el retiro roza tan de cerca la nada», en la obra poética de Antonio Machado esta nada se cumple en la transparencia, en ese juego de presencias evocadoras de otras que son la sustancia de su poesía. En ellas, una corriente de afinidad mueve por igual seres y cosas unificándolos. «El campillo amarillento» encuentra su equivalencia en la humildad de «un tosco sayal de campesina». Ha-

---

damente sino en su conjunto y por la reflexión sobre la poesía brindada por «Poéticas», y estudios teóricos. Intento demostrar que por sobre todo, don Antonio Machado es un poeta esencial.

(8) «Sermón del Maestro Eckehart», versión española de Eugenio Imar en «¿Qué es metafísica?», por Martín Heidegger. Cruz del Sur. Santiago de Chile. Madrid. 1963, pp. 59-74.

blar de un árbol es hablar de un hombre y del hombre. Todo parece atravesado por la misma luz de comunión cósmica y sin dejar de ser lo mismo es también lo otro.

El acuerdo del yo y del otro tan afanosamente perseguido en su poesía anterior encuentra en *Campos de Castilla* ese instante de plenitud ansiado. La emoción surge no del descubrimiento del yo en las cosas, sino de una identificación, de un reconocimiento de un destino común con ellas, o de ellas con el ser humano: «La tierra triste y noble», «las decrépitas ciudades», «los atónitos palurdos sin danzas ni canciones». Así, sin jerarquías, el hombre no es sino un ser más de la creación, un elemento más de paisaje total. Tan triste como él en su miseria y abandono. Y viceversa, en la naturaleza despunta la humildad de esos seres que la habitan. «Brotas derecha o torcida» —dice a la encina— «con esa humildad que cede / sólo a la ley de la vida / que es vivir como se puede». «La primavera es humilde / como el sueño de un bendito.» El ser se recobra en la comunión cósmica. En ella el alma del poeta logra la plenitud del reposo tan buscado. Su búsqueda se dinamiza en un andar por senderos, por caminos «blancos» y polvorientos. No pocas veces el desaliento se apodera de su intento. En la poesía de Antonio Machado la simbolización del camino recoge matices existenciales de hostilidad o incertidumbre. Sus caminos son solitarios, fantasmales. No llevan a ninguna parte y aun se niegan a sí mismos:

Caminante no hay camino,
se hace camino al andar,
caminante no hay camino,
sino estelas en la mar.

Pero cuando se traspasan los caminos y se alcanza la quietud y el silencio se siente el refluir interior de la naturaleza. El mundo interior, la conciencia de sí pierde entonces consistencia. Antonio Machado atento al ritmo de su inspiración da cuenta de esta situación: «Somos víctimas —pensaba yo— de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero sí, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación» (9).

(9) Antonio Machado, «Poesías completas», Espasa Calpe, Madrid, 1974, p. 18.

Su afirmación es importante. Permite comprender esta parte de su obra. Permite también diferenciar entre *lo esencialmente poético* y lo que no lo es. Si bien el compromiso generacional es importante, no accede, según se ve, a estas *capas de profundización* del ser, en que lo uno y lo otro, el dentro y el fuera se hacen consustanciales, *partícipes de la misma corriente cósmica.* Contemplación y éxtasis cristalizan en poemas de deslumbramiento ante la presencia de los seres humildes. La tierra castellana, el paisaje es el tema más importante del libro. No poco debe el poeta a Unamuno y a Azorín en su visión de Castilla y de la naturaleza. Pero este paisaje no es tanto una manifestación generacional, sino «un simple amor a la naturaleza que en mí supera infinitamente al del arte». Todo —historia, escenas cotidianas, miseria del hombre de la tierra— está visto dentro de este paisaje, lo verdaderamente importante. No pocos de estos poemas se inspiran en *el recuerdo que le* dejara su esposa Leonor. Posiblemente sean los que se identifican con el tono de acendrada ternura de este *libro.*

Campos de Castilla es una obra importante en el desenvolvimiento de la creación poética de Antonio Machado. Más que como un cambio motivado por razones estilísticas se ofrece como la única solución posible a un planteamiento ontológico. El ser que somos o mejor, «el no ser que somos» tiene que trascenderse para encontrarse. En este libro, la otredad se refugia en la naturaleza. Sólo en el intento de olvido de sí mismo se puede anular la soledad. En esta respuesta provisional radica el sentido, la afirmación de *Campos de Castilla.* Su negación de *Soledades, Galerías y Otros poemas* es su propia afirmación.

Nuevas Canciones (1917-1930) y poemas del «Cancionero apócrifo» representan la condensación de formas expresivas de sus libros anteriores. Así por una parte la meditación existencial subraya la herencia de *Soledades, Galerías y Otros poemas.* Por otra, la experiencia de un lenguaje lacónico, desubjetivado alude a la conquista expresiva de *Campos de Castilla.* La convergencia de ambos libros hacen de esta poesía, en la que se incluyen proverbios, sonetos, coplas y los poemas de los heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena esa condensación de la que hablábamos. La constatación estilística no impide ver, sin embargo, el cambio de actitud ante la visión del mundo. Las reflexiones de Machado sobre «la poesía como palabra en el tiempo» se invisten de un alcance más amplio al dar cuenta de la imposibilidad de perpetuar el instante de *Campos de Castilla.* La toma de conciencia es el retorno a la soledad.

«Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela», el poema que puede considerarse como culminación de su creación poética es sin embargo más que un retorno. Es una reviviscencia de sus primeras imágenes. El hombre solitario, perdido en la inmensidad del páramo es el mismo que en *Soledades, Galerías y Otros poemas* deambula por laberintos de callejas. El que desciende a los infiernos, el mismo que se interna por las galerías del alma. Un asombroso paralelismo de imágenes del principio y del fin testimonian la imposibilidad de evadir el cerco de la soledad. La única diferencia: los límites de lo cósmico en los que el ser se manifiesta se han ampliado ahora hasta el infinito (10).

En la conciliación expresiva, la dialéctica de lo cerrado —*Soledades*—, abierto —*Campos de Castilla*— hace volver al punto de partida, pero no en el mismo sentido del primer libro, sino en un sentido paradójico: el esencial desamparo del hombre no tiene límites. Lo que el poeta recoge en su poetizar es la expresión poética de la soledad y desamparo del hombre y de la correlativa ausencia de sentido del mundo.

No es la obra lo que puede romper «la cáscara de la subjetividad, la cárcel de cristal de roca del yo cartesiano» (11). Es la historia. Y la historia le proporcionó al poeta Antonio Machado la ocasión de convertir en realidad el sueño de entrega tan afanosamente perseguido en su obra. Su aspiración al tú, convertido hacia el final de su vida en un «nosotros» con el pueblo español por quien lucha, ilumina sus últimos momentos sobre la tierra.

MARTA RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ

Agustinas, 1810, Dept. 703
SANTIAGO DE CHILE

---

(10) También Gastón Bachelard plantea este problema de la otredad cuando dice: «Precisamente la fenomenología de la imaginación poética nos permite explorar el ser del hombre como ser de 'superficie', de la superficie que separa la región de lo mismo y la región de lo otro». «No olvidemos —agrega— que en esta Zona de superficie sensibilizada, antes de ser hay que decir. Decir si no a los otros, por lo menos a nosotros mismos. Y anticiparse siempre. En esta orientación, el universo de la palabra domina todos los fenómenos del ser, los fenómenos nuevos se entiende. Por medio del lenguaje poético, ondas de novedad discurren sobre la superficie del ser. Y el lenguaje lleva en sí la dialéctica de lo abierto y de lo cerrado. Por el «sentido», encierra, por la expresión poética se abre. Al final agrega: «Entonces, en la superficie del ser, en esa región donde el ser «quiere» manifestarse y «quiere» ocultarse, los movimientos de cierre y apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto». Gastón Bachelard, «La poética del espacio», Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 279-280.

(11) Octavio Paz, «Antonio Machado» en «Las peras del Olmo», Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 172.

ANTONIO MACHADO EN REALIDADES Y DOMINANTES

SITUACION Y PROBLEMATICA

0.1. *La autenticidad*

Aunque refugiado en máscaras, nunca se disfrazó Antonio Machado. Su «uno» es como *síntesis* del *plural* «*muchos*» y *hasta, si* se apurase, «de los demás». Hay una contante en su sensibilidad: el ser adicto a la poesía humanística, fuera de barrozales y cumbres inaccesibles. En ese sentido, es cordial su posición, pese a lo seco de su lenguaje y del juego, muy *sencillo* la *más* de las veces, de sus metáforas. Tal vez le convenga a Machado la soledad, la paisajística de par en par abierta de las horas de Castilla. Sus raíces, más que andaluzas, se sumen en terruño de Castilla la Vieja. Se rezuma angustia así, pero es su lento vivir, la odisea tranquila de sus borbollones de interioridad. El amor, la esperanza, se insertan en sus palabras, confieren unicidad a sus creaciones, le abren paso al mundo, y así expresan su secreta totalidad, su plural en «nosotros», actores y testigos, siendo, como se sabe, en la historia de fuera (nada de intra-historia unamunesca) que se encarna en «nosotros», una realización de la palabra de comunidades, la palabra en su sitio, esto es, «en su tiempo». Una poesía sitiada y acechada. En *tradición* de vida (el existir de pueblos más que el de ciudades) que se vuelve presencia y realidad. Porque la palabra «*pueblo*» no era *limitación* de clase social en Machado, y se desparramaba como siembra esperanzadora. Palabra de residencia terrestre, y que acarrea haces de mirada clara, serena, aceptadora. No hay rebeldía excesiva en su poesía. ¿Y qué es eso de rebelarse exageradamente? ¿No es mero relumbrar de ideas concisas y comunes, diría yo, asimismo triviales? Las máscaras se las puso y se las quitó siempre Machado. No sé si es

porque el tiempo fluía y resbalaba en su sensibilidad, como si se le escapase. En las estrofas de sus poemas no había cepo de ninguna clase. Esa es su autenticidad. Su naturalidad. Porque se sitúa en la historicidad cotidiana del tiempo, de su tiempo. Por eso es problemática y crítica la poesía machadiana. Por darse cuenta del entorno, además de su propia soledad. Por la ecuación de soledades, que trasciende en una poesía de cultura hondamente asimilada y, por ello mismo, desprovista de espejismos y de efectismo «cara a los lectores», enfrentándose con ellos y no seduciéndolos. Sin embargo, ¿puede negársele su significación oportuna, su ejemplaridad de poeta al nivel de los días y a escala humana, sobre todo en relación con España? También de ahí, precisamente, se deriva su frontera, su alcance, de ahí surgen sus límites en cuanto a proyección y propagación de sus versos. Un poeta encuadrado en su paisajística. Una poesía con memoria activa, al servicio de las verdades del hombre, de sus exigencias. ¿Cabe mayor autenticidad?

0.2. *Poeta del pueblo*

Las cosas se ponen en movimiento y la ruleta del existir va dando vueltas. ¿Dónde se para? ¿Quién acierta en el buen número de la suerte? Es lo que puede relacionarse con la poesía machadiana, con la afirmación de sus textos más conocidos. Incluso, añadiendo prosa, y sobre todo lo escrito durante la guerra de España en 1936-1939, prosa y verso con una dolencia desgarradora. Una poesía malherida, una prosa lúcida en su dolor. Parece ser que así se justifica el punto de vista que se concentra en la expresión «Antonio Machado», poeta del pueblo» que algunos críticos han utilizado. No estimo acertado tal enfoque. Quien «duda de su propia duda», y tal es el caso de Antonio Machado, no se acerca suficientemente al sentir concreto y avanzador del pueblo. Acaso la dicotomía la forje la cultura. Escuchemos lo dicho por el poeta: «Escribir para el pueblo, ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos, claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabamos nunca de conocer» (Cf. *Obras*, p. 528). Un contenido humano-moral le alecciona, es su empuje y su meta. La consiguiente, pero no con arreglo a determinada capacidad de absorción del pueblo, ni en estructura del poema ni en el «desarrollo» de su encaminamiento expresivo. Pese a la claridad, Machado no es poeta del pueblo.

Pero en lo tocante a fe y a solidaridad, lo es, o sea, poeta para el pueblo. Los lazos son insoslayables, y, sin embargo, exígese adhesión desde muy dentro, y eso frena la lectura directa y esencialmente comunicativa. Si se compara con la poesía de Miguel Hernández, se ve acto seguido la diferencia. En Valencia, en 1937, en acto público de combatientes, obreros e intelectuales, se le declaró a Miguel Hernández el «primer poeta del pueblo». Claro que se trataba de circunstancias especiales, no cabe olvidarlo. En Antonio Machado, no interviene como imán el poema, y las palabras machadianas no se cargan de electricidad como las miguelhernandianas. Con el pueblo, sí, naturalmente, ambos poetas se hallan en comunión profunda. Yo me refería más bien al lector popular, al lector del pueblo que es quien firma y refrenda tal aprobación, tal sentir, tal aceptación. Una poesía ética-estética, lo que siempre prosiguió obstinadamente Machado, es poesía de espinas, llena de dificultades. O acaso, como en determinados poemas-romances de García Lorca, es que «así, y así surgían del manantial. La prueba (¿es la prueba esencial?) es que a la gente sencilla y sin complicaciones de aldeas y pueblos les gustaba oír poesías de Miguel Hernández y de Federico García Lorca, se embelesaba incluso. Porque uno y otro, con concepciones y posibilidades muy diferentes, «oían» al latir de la naturaleza y de los hombres. En Antonio Machado hay filosofía, hay saber, hay cultura. Todo pasado por el tamiz del quehacer de la creativa poemática, desde luego, pero... ya dicho de otro modo, cantando con ritmo más seco y más serio. Poesía para con el pueblo, sí, de eso no cabe la menor duda. Le movía al poeta su íntima convicción: «Si algún día tuviéreis que tomar parte en una lucha de clase, no vaciléis en poneros al lado del pueblo, que es el lado de España, aunque las banderas populares ostenten los lemas más abstractos» («Hora de España», Valencia, 1937). Una definición, una *situación*, y *ahí, el papel del poeta. La función popular* del poeta. La complicación surge al querer establecer alianza de unión perfecta entre este papel y el poema escrito. Hay un «yo» filosófico siempre en Machado, es su isla y su frontera. Por algo quiso que Juan de Mairena le sirviese de emisario:

> *Por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor*
> *más alto que el de ser hombre.*

Ahí, las raíces más emocionadas, el hombre en su valor significativo, en lo que no puede eliminar ni borrar. En lo más auténticamente popular quiso sumirse Machado, en su caminar terco y noble

dentro de la «sentimentalidad colectiva». Poesía, pese a todos los pesares, la suya, que no es popular, sino de realidad de pueblo, para con el pueblo.

0.3. *Los enfoques*

¿Puede mencionarse lo de poeta ortodoxo y homogéneo en cuanto a ideal, y lo de heterodoxo y heterogéneo en lo relativo a vivir? Sí, por qué no, dadas las ansias y los sinsabores de la existencia machadiana. La fidelidad y la preocupación se unen a algunos puntos concretos: amor, esperar, lucidez. Casi pudiera hablarse de horizonte de profecía en la obra machadiana, desde su visión de España del siglo XIX hasta la más reciente y en llamas que le tocó vivir en sus años finales. Amplitud de las circunstancias, variedad de sentires y políticas, juego y paradoja de decires y pensares, que el poeta logró aunar dentro de su unidad, la que le entregaba una España día tras día. Como si fuese la tenaz tarea del campesino, por los mismos surcos siempre y con diferentes semillas y en la eterna incertidumbre de saber o no saber si habría buena o mala o mediana cosecha. Un barajar de naipes y en espera de la suerte aunque intervenga el oficio y la voluntad, la entrega apasionada de uno mismo, del «yo» cotidiano junto al «yo» filosófico. Y es que, al fin y a la postre, no se aparta del recorrido manriqueño, dejando que en su corazón se eche ancla con eso de que «nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir».

A Machado le atrae el juego teatral, el encubrirse y transformarse, con la desnudez del misterio más personal. Es poeta polifacético en su galería de máscaras y antifaces. Los ojos, los mismos, y la mirada, diversificada. La tensión de lo interior, en sus batallas exteriores. ¿Cómo darles escena y rigor? Se resume la heterogeneidad del ser poeta, del hombre que es poeta, en la suma de varios seres, convergentes y desembocadores en el mar de la unidad humana, tan insoslayablemente y verídica: la residencia en la tierra, como dijo Pablo Neruda. Porque es alianza y síntesis de sus múltiples encaminamientos, o sea, la complejidad y la contradicción del hombre unido tan sólo en su existir solitario. ¿Conviene sacar a relucir lo de cierto y lo de apócrifo? En Antonio Machado era mostrarse en ventanales y balcones de diferente colorido o brillo solar. Eso le permitía exponer el haz de sus multiplicidades de hombre. Cronológicamente, se fueron realizando las soledades de su galería creativa, desde Jorge Meneses, Abel Martín, Pedro de Zúñiga (aunque

sólo fue pensamiento; en una ocasión, dirigiéndose a Ernesto Giménez Caballero, para su «Gaceta Literaria», le dijo: «Entre manos tengo mi tercer poeta apócrifo: Pedro de Zúñiga, poeta actual, nacido en 1900») y Juan de Mairena, para encontrar morada permanente en su nombre de pila y dos apellidos: Antonio Machado Ruiz. Una heterogeneidad que evoca «sentencias, donaires, apuntes y recuerdos», ya sean de poetas, ya sean de «profesor apócrifo», y así definía a su Juan de Mairena. Un poco poeta y un poco escéptico, añadía Machado. Se redondean las mil y mil posibilidades de pensar y de vivir y de escribir en aproximaciones complementarias de una «literatura»... que cada *día* «es más *escrita* y menos *hablada*», y que el poeta añora como más hablada y menos escrita, mutatis mutandis. Dos momentos *machadianos lo atestiguan* (sacados de Juan de Mairena):

> Cuando se ponga de moda el hablar claro, ¡veremos!, como dicen en Aragón. Veremos lo que pasa cuando lo distinguido, lo aristocrático y lo verdaderamente hazañoso sea hacerse comprender de todo el mundo.
>
> Lo importante es hablar bien: con viveza, lógica y gracia. Lo demás se os dará por añadidura.

Estas consejas me obligan a pensar en Max Aub y en su «Jusep Torres Campalans», un catalán u otra cosa que se llamaba José y nunca Josep, mostrado como «*figura de artificio*» por su autor. ¿Quién es mayor veracidad, el personaje o el escritor? Como si quisiese defenderse en curado y para *realzar su cometido literario*, Marx Aub da dos citas. Helas aquí. Una, de José Ortega y Gasset: «*Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo* de la vida de un hombre» (Papeles acerca de Velázquez y Goya). Y *la* otra, de Santiago de Alvarado: «¿Cómo puede haber verdad sin mentira? (Nuevo mundo caduco y alegría de la mocedad en los años de 1781 hasta 1792). Pensar, hablar, aconsejar. Lo hacía Antonio Machado, era su propia silueta profesoral, esto es educativa. Y es lo que asimismo me hace pensar en Rainer Maria Rilke y en sus «Cartas a un joven poeta». Pedazos de la vida, poemas como trozos de un espejo hecho añicos, el corretear de la pluma sobre superficies blancas. La creatividad, y que se vaya a literatura más hablada que escrita. Una hipótesis, un camino. No todas las hipótesis, no todos los caminos. La *homogeneidad y la heterogeneidad*, la ortodoxia y la heterodoxia, sin dejar de ser nunca lo que se es, pero también en incesante búsqueda *del* «yo» en *lo plural*, en los demás, o sea, en el prójimo y en el otro «yo», que es eco de

espejo de la gente, pretendiendo llegar a ser realidad y vida en los demás, ser otro, aunque persistiendo en lo que no puede dejar de atarnos a todo y a todos: nuestra radical y tajante soledad. Antonio Machado, así, más claro en su prosa que en sus poemas, pero con indudable sentir social, en desfile de sus habitantes interiores, sus escritores que presenta como meramente «apócrifos». El poeta obtiene con ellos y gracias a ese método la comunicación intensa y profunda, que es su ideal ortodoxo y homogéneo, junto a su posición ante la vida que pudiera aparecer como heterodoxa y heterogénea. Pero, ¿por qué tanta dualidad? Repitamos lo que dijo en Juan de Mairena: «Cuando estudiemos más despacio estos fenómenos de la lengua viva, nos habremos apartado bastante de la literatura; pero no mucho, como acaso penséis, de la poética.» Ya se ve: Antonio Machado sigue (y pro-sigue) con las suyas, en sus trece entremetido siempre. El hombre, el artista, en sus exigencias, en las contingencias. Sus «apócrifos» le sirvieron de portavoz, acaso se opoyó en ello, como si se refugiase en lo más hondo, para dar a conocer su continuidad sin tachaduras.

0.4. *La poética*

Sáquese de los cuadernos de Juan Mairena, como ejemplo muy representativo, la siguiente frase: «No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica.» En esas estamos, con un sol de puro Mediterráneo. A Antonio Machado le interesa el bullir y la trabazón de diversidades, para búsqueda del problema de la poesía, y es que «los poemas están excesivamente lastrados de pensamiento». ¿Los suyos, los de los demás?

Siempre fue hostil Antonio Machado a la hinchazón artificial de las palabras, engarzadas en versos y estrofas, atacó lo barroco por innecesario en la comunicación abierta. Así, en «Nuevas Canciones» lo estipuló y su crítica subrayaba lo meramente gestual y alejado de la acción evidente de los hombres. Pero reconocía su intensidad interna, la acuciante acometida desde dentro. Se trata del texto poético que lleva por título «Proverbios y cantares»:

El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego,
hincha y complica el decoro.
Sin embargo —oh, sin embargo—

hay siempre un ascua de veras
en un incendio de teatro.

Las alusiones a una comunidad de sentimentalidad colectiva y nueva requieren otros senderos, otra metodología del construir inspirado y razonado, esa urgente trabazón de realidades. Le interesaba el dinamismo, y por intuición rechazaba toda presencia de fermentos cansados, aristocráticos y recargados, la presencia churrigueresca del lenguaje y de las imágenes. La tensión es elemento positivo, y sus apócrifos se resguardan en su serie titulada «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela» (Cancionero apócrifo). La *sensibilidad*, siempre al acecho. La poesía temporal, o sea, con el hombre en medio, y la vida como epicentro. Las vibraciones, acaso, ese *ir* y venir de las palabras en busca de sedienta libertad moral-estética. Pero, sin embargo, sin acatar normas de lo que era moda para el poeta, la irrupción nueva del poema en verso libre. Por eso, en «Nuevas Canciones», el poeta se decía y a todos pregonaba, tercamente:

Verso libre, verso libre...
Líbrate, mejor, del verso
cuando te esclavice.

¿Qué le atraía, pues? La duda le corroía, surgían bandadas de pájaros en la áspera fatalidad, y otras veces se dejaba acunar como un niño. El gesto en su escueta apariencia nunca le interesó; buscó ahondar más, y lo activo era para él objetivo. Pero, ¿con qué colorido, con qué ropaje? El aliño vestimentario de las estrofas era ritmo más que estructura. Tal vez convenga situarlo en versos muy célebres suyos:

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso como deja el capitán su espada,
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Una poesía en busca de luminosidad y hondura. Un caminar meditado, lento, muy sosegado en su tiempo, al escoger la savia y la significación de las palabras. Luminosamente, profundamente, tal como lo viera Rubén Darío al evocar el «El canto errante» al Antonio Machado de épocas juveniles. Poesía con círculos concéntricos de misteriosidad. En la soledad y en el diálogo solidarizado. La obstinación, y siempre la duda con sus escollos. Al fin y al cabo todo es cantar y contar. Así lo dijo Machado:

Canto y cuento es la poesía
se canta una viva historia
contando su melodía.

(*Obras completas*, pág. 325).

No obstante, el relato no es todo ni mucho menos. Se necesita esa llameante verdad del que habla y la de quien escucha, interpretándose, escudriñándose, el lenguaje es espejo aun en un verso en carne viva; así:

Con el tú de mi canción
no te aludo, compañero;
ese tú soy yo.

¿Identidad? ¿Dualidad? ¿Y por qué una prolongación que no excluye a ambas presencias, que establece desembocadura y convergencia de dos simultaneidades del «yo»? Es la gavilla con sus mil briznas de paja que salen por aquí y allá, pero sin dejar de estar atadas y trabadas al mismo conjunto: al ramillete de oro que surgió de las mieses logradas. El canto, como pensar vivido; el canto, como vida pensada. Y en el tiempo angustiado.

¿La magia? ¿Sortilegios del ahondamiento misterioso y apasionado del canto-cuento? Dándole la palabra a uno de sus «dobles», a uno de sus apócrifos, veamos lo que nos explica Machado. Es en sus *Obras completas*, pág. 302.

«Necesita, pues, el pensar poético una nueva dialéctica, sin negaciones ni contradicciones, que Abel Martín llama lícita y. otras veces, mágica, la lógica del cambio sustancial o devenir inmóvil, del ser cambiado o el cambio siendo. Bajo esta idea, realmente paradójica y aparentemente absurda, está la más honda intuición que Abel Martín pretende haber alcanzado».

Es lo perseguido por Antonio Machado, una dialéctica lírica, mágica, en su hondón intuitivo, y que nunca se consigue. O pocas veces. Cuando se lee en lectura sincera, sin dobleces. Machado, ya desde 1919 (o sea, antes, porque es texto del prólogo a «Soledades, galerías y otros poemas», 1919), ansiando y soñando nos dice que hay que sobrepasar el arte subjetivista como «una tarea común (que) apasione las almas» y es que «sólo lo eterno, lo que nunca dejó de ser, volverá a fluir». En todo, hombre y paisaje, historia y sueño, en el canto soñado que se cuenta o expone. Y si el poema tiene que cantar es porque sueña y revive, como fusión de constantes dialogadoras y en la fulguración de instantaneidades complementarias.

Conciencia clara para escribir poemas. Porque el poeta es enjambre y racimo de muchos poetas. Los que lleva dentro, los que le rodean desde fuera. Y se concluye, como una firma sin arabescos, en un postulado machadiano de mucha entereza: «diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo». La pluralidad, los demás, se proyectan en el «yo» del uno, en el singular de la acción cantada y contada. Por eso, recuerda el poeta, siempre «converso con el hombre que va siempre conmigo». Lo de que no hay noria sin agua, y tampoco cielo sin nubes. ¿La «eternización de la momentaneidad» que Unamuno aconsejaba? Sea lo que fuere, Antonio Machado no es víctima de engaño o de inocencia, y en «Reflexiones sobre la lírica» escribe lo siguiente: «La poesía pura, de que oigo hablar a críticos y poetas, podrá existir, pero yo no la conozco». ¿La intuición vagabunda, proclamada por Gastón Bachelard? En Antonio Machado todo se sensibiliza en rotunda postura creativa, al confirmar que la poesía es:

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.

Por eso se encamina a pasos lentos, pausadamente, sin andarse por recovecos, hacia poetas serios y formales, hondos y consejeros, siendo Berceo uno que figura en la vanguardia poética de España, como acertadamente deja dicho en «Mis poetas»:

El primero es Gonzalo de Berceo llamado,
Gonzalo de Berceo, poeta y peregrino,
que yendo en romería acaeció en un prado,
y a quien los sabios pintan copiando un pergamino.
Trovó a Santo Domingo, trovó a Santa María,
y a San Millán, y a San Lorenzo y Santa Oria,
y dijo: Mi dictado non es de juglaría;
escrito lo tenemos; es verdadera historia.
Su verso es dulce y grave; monótonas hileras
de chopos invernales en donde nada brilla;
renglones como surcos en pardas sementeras,
y lejos, las montañas azules de Castilla.
El nos cuenta el repaire del romeo cansado;
leyendo en santorales y libros de oración,
copiando historias viejas, nos dice su dictado,
mientras le sale afuera la luz del corazón.

Exactamente se refleja una poética al día, en su historia, cantando y contando. No lo meramente anecdótico, a Antonio Machado no le

interesa, sino lo hondamente sentido y vivido, el *fuego interior* de que nos hablara Unamuno y que en estos versos evocadores de Berceo se transforman en luz, *la luz del corazón que tiene que rezumar* y salir afuera, para que los hombres y los paisajes la reciban, como en *la totalidad poemática*. Espejeando. Con su *ritmo* y su *melodía*. Espejeante poética. La dicha de modo cabal y sencillo en «Nuevas Canciones» (la LXXI):

Da doble luz a tu verso,
para ser leído de frente
y al sesgo.

Posiblemente, en sueños dialogados, en la presencia de mil resonancias, en esa dialéctica mágica, lírica, allanándose en la cotidianidad, porque «la rima verbal y pobre, y temporal, es la rica». La sencillez, la luz del corazón.

0.5. *La política y la filosofía*

¿Es que el hombre de sumiso aliño indumentario y con leyenda de manchas de colillas en el gabán supo interesarse por las acotaciones ético-sociológicas y político-filosóficas de su tiempo histórico? ¿Puede ponerse en tela de juicio ese planteamiento auténticamente machadiano y ratificando que todo, en literatura, se ceñía en torno «del Hoy que será Mañana, / del Ayer que es Todavía»? Así se lee en texto de 1924, en la composición «De mi cartera». Hundiéndose en la vida, y en obra peregrina, desde Andalucía a Castilla, y desde Castilla a Andalucía, y luego a Valencia, y a Barcelona, para dar con sus huesos, como es sabido, en tierra ya al otro lado de la «raya catalana», en Collioure, Machado estaba dentro de los problemas de su historia. Siempre lo estuvo, y con raíces familiares incluso y con la actuación de la Institución Libre de Enseñanza en sus orígenes y sembradura de ideas. Resultaba difícil, a ratos, suponerlo. Siempre silencioso, al margen casi, lo mismo en Baeza que en Soria y Segovia. Por cierto, que Pablo Neruda nos ha dejado una silueta de ese entonces: «A don Antonio Machado lo vi varias veces sentado en su café con su traje negro de notario, muy callado y discreto, dulce y severo como árbol viejo de España» («Confieso que he vivido», Seix Barral, 1974, p. 167). Una silueta que es un retrato: la placidez por fuera, y lo atormentado por dentro. Siempre merodeando alrededor de las preocupaciones; tanto es así, que se nos presenta en su obra (prosa y verso) como un autor conflictivo, vivo y clásico, enfrentán-

dose con los hechos y ensueños de nuestro tiempo, un hombre ante las inamovibles contradicciones del existir y del pensar.

«La vida española ha sido siempre muy beocia. Yo no creo que el ambiente de hoy sea de mayor incultura que el de hace veinte años, por ejemplo», declaró en interviú (*El Sol*, 9 de noviembre de 1934). Y la permanente obsesión de la realidad problemática española estipulada quedó en sendos poemas. «El mañana efímero» y «A una España joven» son *muestras rabiosamente ejemplares*. Y *asimismo* «Del pasado efímero» y «Los olivos». Y, naturalmente, su poesía escrita durante la guerra, sobresaliendo esa maravillosa composición que lleva por título «Amanecer en Valencia», con su serie de seis sonetos, fechados en Rocafort, marzo de 1938. Una tensa hondura en las preocupaciones de Machado. Testimonio y fidelidad. Entereza, también. De hombre lúcido, sensible y atormentado. Doliéndose todo, el país y sus hombres, doliéndose España, como le ocurría al vasco Unamuno.

De todos modos, no puede decirse que el afán político fuese lo esencial en Machado; es decir, no de modo coherente y partidista. Eso no cabía en su corazón. Pero sí se alojaban en él las eventualidades políticas del hombre-uno y del hombre-todos en una solidaridad que él ansiaba y a la que se ofrecía en sus últimos tiempos. La trayectoria queda muy definida en sus colaboraciones de «Hora de España», y lo mismo en su intervención ante el *II Congreso Internacional* de Escritores, en 1937 y en Valencia. En pura conciencia humana. Y con el pueblo como estandarte. Una *invención machadiana* (es decir, creada por su apócrifo Juan de Mairena) es la Escuela Popular de Sabiduría, casi con la misma terminología que las Escuelas Populares de Guerra que por aquellos años se fundaron en Valencia y su comarca (Godella, por ejemplo). Lo político, es lo ético. Así lo concebía Machado. Y muy hondamente, pues afectaba a los días y a los trabajos de los hombres. Defendiendo, acaso con excesivo ensueño, el papel activo e independiente del hombre, encarándose con la tecnocracia ya entonces en ciernes y avasalladora. Buscaba el poeta un nuevo humanismo, con el hombre como sujeto lúcido y director y no como vasallo u objeto. Un intimismo hecho solidaridad compartida. En los sufrimientos más que nada, pero en prólogo optimista en dos versos suyos muy característicos:

La primavera ha venido
del brazo de un capitán.

Y que se prolongan, en la misma estrofa, en otros dos versos

absolutamente complementarios y necesarios en la adhesión machadiana a la historia:

Cantad niñas, en corro:
¡Viva Fermín Galán!

Es que debe recordarse que el 14 de abril, en Segovia, fue Antonio Machado uno de los que en el Ayuntamiento segoviano izaron la bandera republicana. Y más tarde, en «Hora de España», lo precisaba así: «¡Aquellas horas, Dios mío, tejidas todas ellas con el más puro lino de la esperanza, cuando unos pocos viejos republicanos izamos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia»!

La pureza del lino de la esperanza, y asimismo la pureza ingenua de la estrella de Joan Miró en el cartel anunciador del homenaje a Machado en Baeza y que, por cierto, no llegó a realizarse, por falta de autorización gubernativa final. La esperanza, y las alas abiertas de las golondrinas, la primavera... ¿Ilusiones en todos y, por lo tanto, en el poeta? Acaso, más bien, era el zumo del vivir al deslizarse en la comunicación humana, exigencia muy machadiana siempre. Eticamente. Moralmente. Sociológicamente. Por proyección constante de sus preocupaciones. Hoy y ayer y mañana, lo que por intermediario personaje nos dijo Machado: «Juan de Mairena mira las cosas con su criterio de librepensador, un poco influenciado por su época de fines del siglo pasado, lo cual no obsta para que ese juicio de hace veinte o treinta años puedan seguir siendo completamente actual dentro de otros tantos años» (*La Voz*, Madrid, 1938). Sí, ya lo dijo antes, en los versos del poema «Retrato» (de *Campos de Castilla)* voceando que en sus venas había «gotas de sangre jacobina», los ecos de la Revolución Francesa de 1789 anidaban en la esperanza popular machadiana. Evolución ideológica que, al correr de los años, le llevaría a definirse muchas veces durante la guerra española y para cantar junto al pueblo, y en análisis de político social apoyándose en el pueblo. Aunque de puro individualismo, ¿hubiese llegado a tener ideas concretamente socialistas? Es pregunta que ondea en el viento. Con respuesta posiblemente afirmativa, sí... Pero no ocurrieron las cosas que la hubiesen facilitado. Pero en el semanario *Ahora*, de la JSU, en Valencia, y en 1937, declaró Antonio Machado que «el socialismo es la gran esperanza humana ineludible» y que «la revolución es siempre desde abajo y la hace el pueblo». Palabras que corresponden sin dicotomía alguna a lo dicho en «Discurso a la JSU», Valencia, 1937: «Desde un punto de vista teórico, yo no soy marxista, no lo he sido nunca, es muy posible que no lo sea jamás. Veo, sin embargo, con

entera claridad, que el socialismo es la gran experiencia humana de nuestros días». Su concepción tenía raíces de lúcido arraigo en activa realidad del país. ¿No es lo que ya en 1912 proclamara en «Nuestro patriotismo y la Marcha de Cádiz»? Recordémoslo, y como base de introducción a las ideas ético-políticas machadianas: «Sabemos que no es patria el suelo que se pisa, sino el suelo que se labra». Porque nunca estuvo Machado «au-dessus de la mêlée» como años antes había aconsejado el galo Romain Rolland, sino que se situaba dentro del perímetro angustiado y esperanzado que es vivir y sentir a la altura de las circunstancias. Despegado de todo partido, como ya queda subrayado, pero entregado con júbilo casi juvenil a los albores del mañana solidario y colectivamente sembrado y cosechado. En ese discurso citado ya, que el poeta dirigió a los jóvenes alistados en la JSU, y tras manifestar su pánico ante la mansa disciplina de la vejez, lo que él calificó como «esa vejez anárquica, en el sentido peyorativo de estas dos palabras», resume su pensamiento con las siguientes frases finales: «Tal vez porque soy demasiado romántico, por el influjo, acaso, de una educación demasiado idealista, me falta simpatía por la idea central del marxismo: *me resisto a creer que el* factor económico, cuya enorme importancia no desconozco, sea el más esencial de la vida humana y el *gran motor de la historia*. Veo, sin embargo, con entera claridad, que el socialismo, en cuanto supone una manera de convivencia humana, basada en el trabajo, en la igualdad de los medios concedidos a todos para realizarlo, y en la abolición de los privilegios de clase, es una etapa inexcusable en el camino de la justicia; veo claramente que ésa es la gran experiencia humana de nuestros días, y que todos de algún modo debemos contribuir. Ella coincide plenamente con vuestra juventud, y es una tarea magnífica, no lo dudéis.» Antonio Machado creía que todo lo veía con entera claridad, seguro que hasta sinceramente lo intentaría, pero no cabe afirmarse que se entregaba por razón, sino por sentimiento, y la adhesión rotunda y honda se perfilaba tan sólo en cuanto al convivir en afanes unificados, enfocados hacia un humanismo de libertad y de justicia. Ese era su horizonte, y tal fue su encaminamiento de colorido político. No es poco, claro está; presupone calor entrañable de poesía con savia de hombre y de pueblo. Las raíces que sujetaban a Machado y que le dejaban intacto en lo tocante a colaboraciones definitivas de partido o sindicato, quedan reflejadas en su dudar permanente. Es más, a ello aspiraba como educador. Y nos dijo: «Yo os enseño o pretendo enseñaros a que dudéis de todo: de lo humano y de lo divino, sin excluir vuestra propia existencia como objeto de duda» (J. de Mairena, póstumo, «Hora de España»). Ese era

el Antonio Machado más tajante y menos sometido a mutaciones de última hora.

REALIDADES

1.1. *El amor*

No hay poesía sin amor, es inconcebible. Para Antonio Machado, y gracias a su apócrifo representante Abel Martín, es alta teoría que no puede capitular nunca, en las estrofas y en la prosa incluso debe alzarse con vuelo garboso o sensato «el apasionante problema del amor». Fue siempre su constante, la aguja que marcaba invariablemente en su brújula de uso personal el horizonte a seguir, y al que a rajatabla obedeció. Con otro de sus autores representativos, aunque apócrifos, con su incondicional Juan de Mairena, se atrevió a decírnoslo, aunque en contexto amplísimo, el amor sin orillas: «Yo os enseño... o pretendo enseñaros el amor al prójimo y al distante, al semejante y al diferente, un amor que exceda un poco al que os profesáis a vosotros mismos, que pudiera ser insuficiente» (Hora de España»). Rompiéndose las ataduras de la intimidad, zambullirse con ojos abiertos o cerrados, según lo exija el momento, en el amor exterior, desde dentro a fuera, volcándose, porque lo introspectivo, amorosamente, pudiera ser insuficiente. El poeta lo piensa así desde su mirador de acuciantes sinceridades. El amor, alimento y motor de su poesía.

Amar, es tarea animadora, empujadora, y muchas veces homenajeante. Ante algo concreto, o ante algo borroso. De todos modos, una u otra presencia existe en función de la ausencia de lo que se sustituya momentáneamente. Es su vocero Abel Martín quien lo indica atinadamente: «El amor comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda». Pero no se trata de espejismo, ni mucho menos, y tampoco de desvaríos quijotescos, con brillar próximo o lejano de aguas que reverberan o de sombras que oscilan. El amor, cual necesidad, y casi sin justificación, porque sí, porque tiene que serlo. Eso, es su arranque, en su motividad, o sea, en la mente del poeta.

Vida y, tal vez, espontaneidad; vida, y seguro que surge incremento del caudal suyo, vida rica en sus tensiones de amor. Que acarrea inmediatamente la soledad. Para ir luego al gozo completo, ya sea en ser, ya sea en idea ya, sea en amor a los demás, en su

proximidad y en su distancia siempre, respecto a esas tres posibilidades de amar. ¿Romanticismo? Tal vez haya ascuas de esa corriente en Machado, él confesó siempre que se sentía algo romántico.

Pero amor es soñar, amar es sueño. Cuando «el amor comienza a ser consciente de sí mismo», lo reitera Abel Martín. No obstante, el contrapeso surgía de otro diálogador machadiano, de Juan de Mairena: «Estimad a los hombres por lo que son, no por lo que parecen» y que en nueva sentencia maireniana nos obliga a darnos cuenta de la hondura del diálogo del amor, ya sea pensado, ya sea, pregonado, ya sea experimentado: «El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie».

Ya estamos prevenidos, y hasta el propio Machado lo está ¿Adónde irá, pues, el amor?

La situación es concreta, todo se redondea y se precisa, las palabras y los sentires de la poesía de amor, la noria en su agua. ¿O es que cabe otro derrotero y otra recepción de los sentimientos? Amar y vivir y soñar, la ecuación más completa. Antonio Machado diseña ese perfil en dos momentos muy diferentes. Nos dice en «Los complementarios»:

Entre el vivir y el soñar
está lo que más importa.

Y en «Nuevas canciones», ya en 1924, otros versos suyos se adentraban en misterios de la psicología amorosa:

Un corazón solitario
no es un corazón.

El alcance emocional lo proporciona el lenguaje y con tal vehículo se va de la intuición-poesía al realismo-vida. Como incremento de la interioridad, como desdoblamiento en problemas y dichas. El amor, con los lienzos de la memoria, naturalmente, y es lo que arde en las últimas palabras escritas por Antonio Machado, en el puertecito de Collioure, en febrero de 1939, y que en papel arrugado halló su hermano José; me refiero a aquello de:

Estos días azules y este sol de la infancia.

La expresión lírica, los lazos de los recuerdos, la inextinguible llama de lo amado, el amor, y la creación:

Todo amor es fantasía

y lo vuelve a decir de otro modo:

No, mi corazón no duerme.

1.2. *Su madre*

Antonio Machado adoró a sus padres y, acaso de modo especial, a su madre. Los azares de la vida y de la guerra de España, hicieron que pese al peso de los años y al quebranto de la salud física y mental, la madre del poeta fuese a morir junto a su hijo, y enterrada se halla también en Collioure. El poeta, en el viaje del exilio, con ternura la miraba y la cuidaba. Es lo que han contado testigos de aquel entonces. Pero en las galerías del alma dejó que se alojara su amor, y no en sus textos. Sólo rastreando se hallan ecos y más bien deshilachados. Pero tenía importancia para el poeta ese querer, el que recibiera de su madre y el que él devolvía.

1.3. *Leonor*

La gran tragedia de su existencia. El amor y la muerte. Visto y no visto, aunque dejando un poso amargo y cuya constancia duró años y años en la sensibilidad machadiana. Leonor, la jovencilla amada y muy pronto desaparecida, la herida entreabierta y de muy difícil cerrazón, arrebatada por la enfermedad. Amores en Soria, amor en la altiplanicie fría y desolada, siendo floración la mirada y la vida de Leonor. Queja y lamentación, así fue la voz machadiana, no el canto para lo presente, sino más bien para lo perdido, con «el desgarrón de las entrañas». Es en «Campos de Castilla» donde trasluce la querencia y el dolor:

Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.

Y en estampa de muerte, tormenta trae el tiempo para dejar atormentado al poeta:

Una noche de verano
—estaba abierto el balcón

y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
....
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

Soria, con fértil energía en la memoria, por aquellos campos y aquellos barrios, por allí, entre encinares y cerros, «mi corazón está vagando en sueños», nos dice. El monte, el cementerio, los paseos, El Espino, y la irrepetible alegría de vivir, tan sólo persiste, tozudamente, el fluir de la sangre en su soledad:

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.

«En las «Nuevas canciones» se yergue de nuevo el recuerdo y el ausente diálogo en todas sus dimensiones, el poeta añora aquel pasado feliz; porque ahora, sólo hay:

... ¡Desierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!

Antes, en carta a Juan Ramón Jiménez, en 1912, ya le contaba Machado sus temores: «Hace dos años me casé y una larga enfermedad de mi mujer, a quien adoro, me tiene muy entristecido». Tanto fue así, que esta tristeza se hará casi fiel silueta del poeta, nunca desaparecerá más de su rostro. La ternura, cuidarla, y esa tremenda ruptura que lleva por nombre «muerte», lo ciego, lo sordo, lo ajeno, lo incomprensivo, todo aquello que en machado no existía, todo cuanto el poeta rechazaba. Y al producirse la separación, el poeta escribe, dolidamente:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.

1.4. *Guiomar*

Con el tiempo y nuevo verdear de primaveras, surgieron nuevas relaciones, nuevas amistades, nuevos amores. Y también otro amor femenino: Guiomar, y surgirá la oleada apasionada, el fuego de un

amor tardío pero intenso, con estilo machadiano, desde luego. O sea, amor más bien secreto, y platónico.

Una mujer, una llamada, una relación que se cobija bajo la palabra «Guiomar». Con los años, se descubrirá la identidad. ¿Qué importancia tiene el que sea en realidad Pilar Valderrama o que tenga otro apellido? Lo interesante, es que el poeta acuda a esa llamada, que se prenda de esa mujer, que la sueñe y la cante. Así fueron surgiendo sus «Canciones a Guiomar». Una mujer como diosa y como blanco en estrofas muy hondas, iniciadas en 1929 parece ser:

Tu poeta
piensa en ti.

O sea, una realidad para el poeta, un incendio en sus sentimientos, y al viajar desde Segovia a Madrid, y viceversa, va soñando, organizando encuentros, reuniones de amor y exaltación, la mujer siempre presente ahora en sus versos:

La damita de mis sueños
se asoma a mi corazón.

Cartas y estrofas, afirmación que durará hasta el verano de 1936, en forzosa separación por la guerra; pero el poeta le escribe, y le dice: «Porque tú eres —no lo dudes— el gran amor de mi vida». Seguro que fue así. Las circunstancias canalizaron esos sentimientos, erizaron fronteras insalvables los destinos de la guerra:

De mar a mar entre los dos la guerra
más honda que la mar. En mi parterre
miro a la mar que el horizonte cierra.
Tú, asomada, Guiomar, a un finisterre.

El final de la tierra, y no el final de un amor. Eso lo escribió desde Valencia, y antes, mucho antes, le recordaba su constancia, su lealtad de amar:

Guiomar, Guiomar,
mírame en ti castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.

Amor machadiano que no olvidaría, que no podía volverse ceniza: «¡Siempre tú!, Guiomar, Guiomar...» Pese a todo, los peligros de la duda y del olvidar, sea quien fuere y como fuera:

...... No prueba nada
contra el amor que la amada
no haya existido jamás.

Pero hubo presencia, la amada axistió en carne y hueso, las citas en Madrid eran esperanza para el poeta. ¿Una fulgurante etapa? Todo es posible, pero ¿cómo quitarle lo bailado? Me refiero a una energía aumentadora de dicha, la motivada por la amada, en su presencia o en su lejanía, algo ya anclado:

¡Sólo tu figura
como una centella blanca
escrita en mi noche oscura!

A *mal tiempo, buena cara;* Machado se aferra al amor, a los vuelos de su corazón, que inventa con hermosura y gozo cuanto su vida necesita:

inventa el amante y, más,
la amada.

Soliloquio y diálogo, la inserción eterna de dos seres, y lo recuerda una cuarteta machadiana conocida:

Los ojos por que suspiras,
sábelo bien,
los ojos en que te miras
son ojos porque te ven.

El amante, la amada, el amor, lo que para siempre le acompañará, meses y meses en su juego de cuatro estaciones, y al pensar en Guiomar, en sus «Coplas» escritas en Valencia, seguramente a fines de 1937, o ya acaso en 1938, en invierno, dice:

azotan el limonar
las ráfagas de febrero.
No duermo por no soñar.

La siemprevela del poeta, la siemprevela del amor. Tormentas entre naranjales y olivares:

Tengo un olvido, Guiomar,
todo erizado de espinas.
Hoja de nopal.

1.5. *España*

Dolencia honda, aletear esperanzado, así es la senda contradictoria y normal en Machado. España, pueblo en su trabajo y en su poesía. España en arranque desde abajo, en la observación de lo andaluz y luego de lo castellano, España con cortes sociológicos, la España que es y acaso sea, junto a «la España que pasó y no ha sido». Una lenta reflexión machadiana le llevó al tuétano de las cosas del país, a la vida y sueño de los hombres en sus regiones propias, España en sentimiento preocupado y, por ende, hasta conflictiva. España en su enfrentamiento de posibilidades, las que pasan sin llegar a ser historia, y las que pueden pasar para ser médula histórica. Ideal y vivir en una España de plurales, o sea, las dos Españas, las tres Españas. Dando la palabra a Juan de Mairena, Machado explica en «De un discurso político» la hondura de su pensar, el alcance de sus realidades sentimentales, aunando la vastedad del país, sin parcelación alguna: «... la mitad de nuestro corazón se queda en la patria chica; pero la otra mitad no puede contenerse en tan estrechos límites; con ella invadimos amorosamente la totalidad de nuestra gloriosa España». Nada de limitaciones, sin embargo, porque «si dispusiéramos de una tercera mitad, la consagraríamos íntegramente al amor de la humanidad entera». Amor con diálogo, la urgencia de necesarias explicaciones. Pero... una intervención de Juan de Mairena lo respalda y con tristeza confiesa Machado: «En España no se dialoga porque nadie pregunta, como no sea para responderse a sí mismo». Años que fueron y pasaron, años que dejaron hincadas las espinas en Machado. Y el poeta pregunta y habla y su ansia es dialogar. ¿Quién le escucha? ¿Quién va a cruzar el fuero de las palabras acarreadoras de acciones y todo en la amplia solidaridad comprensiva? Nada de corazón en soledad, que entonces no es corazón, y afirmando siempre lo que en sus «Nuevas canciones» dijo y repitiera sin cesar:

El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica,
del Hoy que será Mañana,
y el Ayer que es Todavía».

Una gramática histórica que también es mágica y lírica, la poesía de historia del pueblo, en su recorrido que nunca se borra, eslabones de hoy hacia ayer y hacia mañana, ahí está Machado sitiado y situa-

do, como asediado en sus tentativas de captación del tiempo de España. ¿No es puro amor?

Hay una dualidad de enfoque, desde versos de «La tierra de Alvargonzález» con paisajes en el corazón de España, con «tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma» hasta el grito gozoso y definitivamente machadiano de «¡Hermosa tierra de España!», pasándose en la encrucijada que es vértice y dispersión de caminos a los hombres del país, en «Proverbios y cantares»:

Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza,
entre una España que muere
y otra España que bosteza.
Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.

Escalofrío en versos tan proféticos, tan rotundamente auténticos en su tiempo y en su situación de historia. Le cansaba así la vida al poeta, ¡todo era dolor de España! Con aquellos «olivares polvorientos / del campo de Andalucía» y el dilema de posible tragedia entre la España que ora y la España que alborea, entre la España inferior y esa otra España que nace, «la España del cincel y de la maza... / España de la rabia y de la idea». («El mañana efímero», escrito en 1913). La distancia es vivir y soñar, la profesión de la fe en España y sin parábola alguna.

Entre el vivir y el soñar, España. Siempre. Entre 1936 y 1939 no hubo sino intensificación de esta presencia, y sus poesías escritas en Valencia sobre todo lo atestiguan. Aunque más tristemente que nunca. Más dolidamente, y máxime al pensarla «vendida toda / de río a río, de monte a monte, de mar a mar» (Meditación del día). La espina ya no podría quitársela, y con ella, con España chica y grande, moriría, con esa sangre de amor.

1.6. *El hombre*

¿Cómo no pensar en una temática tan tercamente real y presente en Machado? Casi tentado estoy por decir que es su esencialidad. En un plan de respeto y de amor, la voz siempre dialogadora y escuchadora. Lo humano, la bandera altamente sostenida por Machado. En niveles de comparación acendrada. Sin más y sin menos. En la

línea paralela de lo digno, el hombre en su simbólica representativa de pueblo. Y, lógicamente, el hombre de España, el pueblo de España. Lo que Machado conocía mejor y más hondamente, en sus propios abismos. El hombre que trabaja frente al cacique inútil y nocivo, así se siente a lo largo de sus poesías, y de sus prosas en apócrifos y complementarios. Los años de agitación y huelga que conoció Machado en España, sobre todo en 1917, seguro que influyeron en su quehacer poemático. Se adaptaban a su propio sentir, a su propio meditar.

Vayamos en recorrido junto a Juan de Mairena. Con él, Antonio Machado nos dice que «español suele ser buen hombre, generalmente inclinado a la piedad». Por ello mismo, cabe el análisis y el consejo de educador. Es lo que hace el poeta: «Yo siempre os aconsejaré que procuréis ser mejores de lo que sois; de ningún modo que dejéis de ser españoles. Porque nadie más amante que yo ni más convencido de las virtudes de nuestra raza». Eso no excluye ni severidad ni lucidez, por el contrario, más vale armarse de esas características, y socialmente hablando también. Se debe saber todo, y así por ejemplo, «hay que ser español, en efecto, para decir las cosas que se dicen contra España». Introspección que llega hasta la crueldad, y posiblemente no como ventaja sino incluso como menosprecio de lo que uno es, de lo que somos. ¿Desvarío al estilo de Don Quijote? No, pero tampoco se enderezan entuertos de este modo. Antonio Machado evoca escenas del guerrear de España, ¿y qué pueblo no ha sido guerrero, por las razones que sean? Claro, no decir tan sólo que España es esto o lo otro, lo de aquí o lo de más allá. Machado se siente sereno y vuelve a aconsejar lo que cree oportuno: «Pero pensar así es profundamente antiespañol. España no ha peleado nunca por orgullo nacional, ni por orgullo de raza, sino por orgullo humano o por amor de Dios, que viene a ser lo mismo». Tal vez exagere el buen Machado, don Antonio el bueno, aunque no se le va a escatimar su añejo humanismo, el hombre en su país.

Mucho más importante, porque cala más tajantemente, es otro párrafo maireniano, al decirnos: «... no he dudado nunca de la dignidad del hombre, no es fácil que yo os enseñe a denigrar a vuestro prójimo... Nadie es más que nadie, como se dice por tierras de Castilla.». Y Machado afirma con fuerza, fieramente, y siempre por boca de su amigo complementario y apócrifo Juan de Mairena: «Fieles a este principio, hemos andado los españoles por el mundo sin hacer mal papel. Digan lo que digan». No cabe meterse aquí en camisa de once varas, ni entremeterse en la idealidad independiente de alguien. Quedémonos que con esa dignidad y esa fidelidad se hace y se mues-

tra el hombre de España. El hombre del pueblo, esencialmente. Un hombre liso y llano, de gran corazón y de acogedora *sencillez*. Lo recuerda una estrofa de la composición titulada «El viajero» *(Soledades, galerías y otros poemas)*:

Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra.

Vuelve a la lid el poeta gracias a los papeles de Juan de Mairena, en el texto titulado «Sobre cultura popular» (fragmentos de *Los milicianos de 1936)*; lo que le preocupa es la «insuperable dignidad del hombre». El amor trasciende en exaltación, el poeta se apoya en la ética popular: «Nadie es más que nadie, reza un adagio de Castilla. ¡Expresión perfecta de modestia y de orgullo! Sí, «nadie es más que nadie», porque a nadie le es dado aventajarse a todos, pues a todo hay quien gane, en circunstancias de lugar y de tiempo. «Nadie es más que nadie», porque —y éste es el más hondo sentido de la frase—, por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser hombre. Así habla Castilla, un pueblo de señores, que siempre ha despreciado al señorito». Es, asimismo, el replanteamiento de la vieja sentencia machadiana:

Para dialogar,
preguntad primero;
después..., escuchad.

Que no irrumpa nunca el acento de superioridad, de la malquerida y pretendida superioridad. Para Machado, lo esencial, el amor, «oír y escuchar» al hombre.

DOMINANTES

2.1. *El camino*

Siempre se afanó Antonio Machado en no extraviarse, en no descarrilarse. Vivir y poetizar era función unida, unificada. Caminar, y el imprescindible camino. Para conocer y recordar, siempre en el vivir y en el soñar, una autenticidad pareja del amor, con «la mano compañera», dice el poeta, la mano primeriza y grata, la de Leonor, y sirve para la intimidad y para su diálogo con todo, fundiéndole más

en las cosas presentes y reales o apartándolas y aislando al hombre en caso de necesidad. Un camino, y el consiguiente caminar, el lógico y lúcido encaminamiento. Con conciencia clara, y así el escribir se asimila al caminar, o viceversa. La problemática es saber si se atina en lo caminado, en lo escrito. Y Juan de Mairena advierte que «hemos de hablar modestamente de la poesía». En resumidas cuentas, conviene aclararlo todo, y que la lectura no sea obediencia sumisa y ciega. Sí, debéis recapacitar y en la libertad individualizada, «no toméis demasiado en serio nada de lo que os diga». De nuevo, la exageración machadiana. Porque, entonces, ¿para qué escribir, por qué ir caminando? Antonio Machado, desde siempre, viajero, caminante. Por tierras de España ante todo, como lo fueron o son otros escritores: Cervantes, Azorín, Ortega, Cela... El camino y el caminante son títulos en poesías machadianas. Una identificación constante con lo humano y lo temporal. Porque no hay tachadura posible. El testigo con su mirada y sus oídos receptores, decantando lo sentido y lo vivido, reviviéndolo. Aunque haya cansancio y hay tristeza y haya desaliento. Incesante caminar, obstinación del solitario en su itinerario de soledades. Por eso mismo, en Antonio Machado, hay verbos representativos en zumo y jugo de vida e historia, para que la poesía y el arte nunca paguen de alejamiento del hombre, de una posible deshumanización; son verbos tales como «soñar», «ver», «oír», «hablar», «escuchar», «caminar». Para expresar «una honda palpitación del espíritu... en respuesta animada al contacto del mundo». O sea, que Machado, con Mairena o sin él, tiene lucidez solidaria siempre. Fraternalmente. Caminos para hallarse junto al paisaje, y aunque nacido (por azar) en Sevilla, nos confiesa:

yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,
y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera,
Castilla la gentil, humilde y brava,
Castilla del desdén y de la fuerza...

Romanceados versos de «La tierra de Alvargonzález», caminos para las palabras y para los hombres que las pronuncian. Lo mismo en la realidad que en el sueño, ya que, nos dice:

... caminos tiene el sueño

y los tiene «sobre la tierra amarga». Por ello es cansino el caminar; no se olvide:

... yo caminaba cansado

y es que se recuerdan conocidos versos machadianos:

He andado muchos caminos,
he abierto muchas veredas...

Siendo, como es de veras el caminante, «suma del camino», «viajero / del áspero camino». ¿No es actividad creadora del existir? Claro que sí, el camino se forja:

Yo iba haciendo mi camino

A veces, ni eso; no se puede caminar, no se puede hacer el camino, no le dejan a uno. Como no le dejan hablar o escribir; el camino es libertad. Para integrarse al paisaje, y en camino de canciones o en camino coloquial, o en el sendero del nacer y del morir. Viajero eterno el hombre, y más aún el poeta. Hoy, ahora, o «cuando llegue el día del último viaje», caminar por los campos de fuera, los de España, y por los campos de dentro, los de las entrañas. Es desnudez cuando se es sincero, caminante de un «amargo caminar». Asimismo, se forjan horizontes e ilusiones. Cabe acompañarle al poeta, y su soledad se llena de presencias:

Yo voy soñando caminos
de la tarde.

La tarde, y la mañana, la amanecida del hombre en su cotidiano canto de vivir, la experiencia, los caminos que le llevan hasta tierra gala, y allí en Collioure, frente al Mediterráneo, el camino es memoria, hoy y ayer y mañana, con «estos días azules y este sol de la infancia», y eran días febrerinos, en 1939...

Caminar es, tal vez, la palabra más significativa de las dominantes en Machado. Lo suyo y lo de los demás, porque «el caminante es suma de camino». Lucidez y exigencia de la participación humana. No puede olvidarse nadie de la realidad:

Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

¡Qué ley insoslayable! Lo recuerda de otro modo Machado y nos convence:

Caminante, no hay caminos,
sino estelas en la mar.

¿Nuestra trayectoria? ¿Lo que va borrando el tiempo? También hay caminos en el tiempo; o, por lo menos, el hombre es viajero por el tiempo. Caminar, desde el nacer hacia el morir, lento y constante camino. No cabe ausentarse de nada, es lo maireniano, aquello de «¡Porque ya es mucho ir; volver, nadie ha vuelto!» Ya se ve, caminar hacia la nada, el camino hacia la muerte. Viajero con su dolor a cuestas, caminante con su esperanza ante los ojos. No queda más remedio que seguir así, norma de los siglos, y si acaso apasionarse en tal experiencia, proseguir sin hastío la historia que nos tocó vivir, la historia que nosotros hicimos o ahora forjamos, el caminar de todos en la ecuación viajera de cada cual. Machado va por amores y soledades, y nos da su propia impresión:

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

Es decir, sobre la tierra. Por las moradas del hombre. Caminos por donde camina y reside el hombre. En la tierra, Soñando o sin soñar. Porque todo es transcurrir, «pasar». Para Machado, tal es la perspectiva del hombre. Y más, naturalmente, en su España. Caminos de España, meseteños y parameranos, junto a caminos del sur.

2.2. *El tiempo*

Nos sirve de adecuada introducción un diálogo transcrito por Miguel Pérez Ferrero *(Vida de Antonio Machado y Manuel,* Rialp, Madrid, 1947), no hay pérdida en las palabras empleadas, cuyo sabor general y hondo señala la huella y el rumbo de lo temporal en la concepción poética de Antonio Machado. En ambos hermanos surge la conversación acerca del fluir del tiempo en la poesía: «Tu poesía no tiene edad, dice Manuel a Antonio. La mía sí la tiene». Y éste le responde: «La poesía nunca tiene edad cuando es verdaderamente poesía».

Pueden establecerse niveles de comparación y aducirse argumentos, pero lo dicho por Antonio Machado es importante. No tener edad la poesía, cuando lleva y conlleva sangre del tiempo, cuando rezuma historia del tiempo poético en su cuenta y canto. Cantándose lo contado, el lector se halla de buenas a primeras con una poesía arraigada. Y, nos dice Antonio Machado, precisamente por eso, es verdade-

ramente poesía. No tiene edad, pero no está fuera de la edad; es su esencialidad. Su solidaria y enriquecida soledad.

Con Juan de Mairena del brazo, Antonio Machado esparce al viento la semilla de su poética: «La poesía es diálogo, el diálogo de un hombre con su tiempo». Al zafarse de vaguedades, queda dentro de la experiencia vivida, soñada, asumida. Y ahí surgen tres mundos temporales: *a)* real, cuyo itinerario es la vida sin escapatoria, lo vivido; *b)* poético, con símbolos y con memoria, para ir hacia el pasado, que lleva al poeta al pretérito a ratos añorado, a ratos inventado; *c)* psíquico, y claramente se especifica su significación. La poesía escoge su momento y sin maniobras de ninguna clase, ofreciéndose y acogiendo. En su trilogía de tiempos y mundos, los que acaban de citarse. En la claridad y en la sencillez. Todo ello acaso tenga sus raíces en la actitud pensadora del poeta, ya que es sabido que mucho le interesaba la filosofía, y durante su estancia en la capital gala asistió a cursos de Bergson, y luego, mucho más tarde, se interesó por la filosofía de Heidegger. Las nociones de «durar» y «esencialidad» siempre fueron atracción en Antonio Machado, en conciencia temporal y que nada de extraño tienen en quien se confesó como discípulo bergsoniano. Temporalidad que, pese a todo, acarrea su interpretación correspondiente. Temporalidad, fulguraciones, vibraciones, las gamas diversas y hondas del tiempo de los hombres, del tiempo vital de historia y del pueblo. Tiempo, pues, de poesía machadiana. Tiempo de una poesía sin edad. Que (en «Los Complementarios») muestra ansia y angustia hacia lo que pensó en 1915-1920 y que es «captar el tiempo y eternizarlo». O sea, casi las cuatro estaciones de la instantaneidad.

Así, lo temporal histórico y lo temporal existencial se funden y desembocan en el hombre-poeta, soñador solitario que puede ser testigo y actor del tiempo. ¿Contradicción en la aventura de vivir y escribir? No, ni mucho menos. Y dos estrofas nos recuerdan la postura machadiana en sus afanes concretos; por un lado:

Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
contando su melodía.

Y por otro lado, en cabal afirmación que se resume como demostración sin necesidad de pruebas, Machado dice:

Ni mármol duro ni eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.

Todo eso es conocido, la lectura de la obra machadiana vuelve a subrayar los elementos del existir y, asimismo, la fuerza de los recuerdos, una memoria cooperadora, activa. Y cuando escribe que «por añadidura» se dará el poeta toda su resonancia anhelada, Antonio Machado recoge los latidos y las respiraciones del tiempo que se vive, y que puede ser también «viveza lógica y gracia» en el lenguaje, esto es, en el imperativo diálogo. Y recuérdese que en la temporalidad del verso, el poeta escribió: «converso con el hombre que va siempre conmigo». Pensamiento y acción. Que Juan de Mairena, dándole vueltas al asunto, acertó a proclamar de otro modo: «... si dais en escritores, sed meros taquígrafos de un pensamiento hablado». Tiempo de la actividad junto al tiempo de las interioridades. Ansia que también una copla dada en la prosa maireniana explica el temar popular del tiempo machadiano:

La pena y la que no es pena,
todo es pena para mí:
ayer penaba por verte;
hoy peno porque te vi.

Fluyendo, vive la pena, y en oscilaciones de tiempo persiste y vive la pena; ¿no se retrata así el diálogo íntimo del poeta, su preocupación?

La homogeneización del eco, la gracia cantarina del recuerdo (esto es, de lo que cabe contar) es luz. Arranque que se expone en «Retrato»:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;

y el tiempo puede añadirse y sumarse, una agregación de años, muchos más de los veinte que Antonio Machado ya indicaba. Era entonces. Y siguió en tierra de Castilla hasta casi su muerte. De aquel tiempo, y sobre todo de la memoria sensible de tierras del sur, subsistía la luz. La luz de la infancia, la luz de la ciudad andaluza donde naciera el poeta. Y se recogía asimismo en la linde del morir. La trayectoria fue de mucha duración, esto es, simbolizaba su vida entera. Así:

Esta luz de Sevilla...

Desde esa frase, en una de los sonetos de «Nuevas canciones» (1917-1930) se puede establecer un puente directo con el tiempo de

la memoria, pasándose a otra frase escrita en febrero de 1939 y que siempre irrumpe como hermosura machadiana del hombre y de su soledad creativa; me estoy refiriendo, lógicamente, a:

Estos días azules y este sol de la infancia.

La poesía machadiana llevaba sangre de tiempo, el poeta se sentía recorrido por el tiempo. Una anulación de años, el tiempo es instantaneidad y es eternización. Lo es para todos los poetas.

2.3. *El sueño*

Como común medida (y no denominador común) la distancia entre tiempo y sueño, las vueltas de la noria. En madurez representativa de Antonio Machado. Soñar, y ritmos de ensueño. Cascada, o surtidor, pero nunca riada. El sueño, como arroyo lento y pausado. Algo que viene a ser un caminar fuera de existir, y a ratos casi irse fuera el tiempo, una sueñística siempre presente en Antonio Machado. Evoquemos así:

Yo he visto mi alma en sueños
cual río plateado.

Situación que se observa en «Soledades, galerías y otros poemas», y luego puede ocurrir que el río se vuelva espejo, pero siempre dentro del soñar. Paisajística no puramente inventada, sino entrevista, es decir, soñada. ¿Añorada en sueños? Es muy posible. Sin excesiva evasión. El soñar esperanzador.

Espectáculo del vivir, que el poeta acogía y modelaba en su sentimentalidad, y que nos dice que veía «en el profundo espejo de mis sueños» («Introducción», en «Galerías»). Pero todo Machado está lleno de sueñística, y desde lo concreto saltaba el poeta a lo abstracto, yendo hacia los símbolos soñados. Incluso sueños del paisaje, el sueño del mar por ejemplo, «¡Castilla, hacia la mar!». Emoción pura y ahondante, pregonada como despertar ante la inmensidad de lo real y de lo histórico. Es cual trampa engañosa. Y en el «cancionero apócrifo», según Abel Martín, Machado nos lo advierte:

Malos sueños he.
Me desperté.

Es lo que asimismo nombra «los sueños dialogados» (en *Nuevas canciones)*. ¿Es por que se dirigía el poeta a su soledad, su «sola com-

pañía»? Es tensa la realidad del ser machadiano, y en uno de los sonetos de esos sueños dialogados, léese:

Con el incendio de un amor, prendido
al turbio sueño de esperanza y miedo,
yo voy hacia la mar, hacia el olvido...

La potencia del soñar, la posibilidad de realizar y de escapar, el poeta con su corazón eternamente preocupado, y acaso por ello (amores con rosa de los vientos) sin cesar de verse «prendido / al turbio sueño de esperanza y miedo». ¿Es, asimismo, la línea de separación entre las dos vertientes del hombre que piensa, soñar entre la esperanza y el miedo? Con tamaña andadura de los días, el poeta adopta otra orientación:

No duermo por no soñar.

Nos lo dice desde Valencia, en meses finales de su existencia, tras haber recibido con la guerra el tajo definitivo a su último y tardío amor, «la soñada miel de amor tardío» y cuando «al revivir su rojo Romancero», el poeta «recuerda las tierras de Soria» o su «Sevilla infantil ¡tan sevillana!». ¡La guerra! El poeta anda sin sosiego, todo es vivir al día y muy alerta; así se lo expone a las juventudes en el himno *Alerta*, para que el sueño no invada todas las comarcas de la sensibilidad y del cotidiano vivir en horas de amanecida y profunda noche:

... ¡Ay del dormido,
del que cierra los ojos, del que ciega!

Poesía escrita en tiempo conflictivo de guerra, en palabras rezadas a solas o en los mil sufrimientos de todos, y así piensa el poeta, es su única posibilidad. La dictada por la vida de España. ¿Qué ensueño puede borrar la tragedia con sus zonas de esperanza y miedo? Medita en el día, «pienso en la guerra». Vivir dialogando, morir dialogando, escurridiza alegría del lenguaje, y adiós a los ensueños ante las olas azules del Mediterráneo. Con sus recuerdos en las venas. Tal vez con imposibles sueños, retorciéndose los dedos por impotencia y con lágrimas en los ojos, es decir, soñando de veras, el ensueño que era lo que de su existencia no se escapaba. El poeta atado a su sueño de España. Su vida fue endémico soñar. Todo era empuje al ensueño. Amores apenas gozados, vejez prematura, dolor en lo hondo de las palabras más o menos secretas. Los cauces de sus

estrofas tenían que acarrear, por fuerza, el sueño de los hombres, el sueño de la amada, el sueño de España. Pero, ¿es que la aleteante vida intuitiva de un poeta puede ignorar la savia del soñar? Sí, sentir lo que existe y nos rodea, ver cuanto puede acontecer, la totalidad poemática es como la totalidad vivida. Porque, ¿no se trata de convergencia? En Antonio Machado se destaca el sueño como animador de la poesía. Un sueño de no dormido, para conservar intacta la sangre vivificadora. De otro modo, durmiendo, se soñaría «mal», sería la falsedad del sueño, la descarnada silueta del soñar, la invención y no la palabra puesta donde debe estar: junto al pueblo, en la sentimentalidad analizadora y lúcida. El poeta no puede dormir, pero el sueño es imán, el ensueño encauza verdades. Para Antonio Machado, el ensueño lleva heridas, es sueño malherido. Ensueño de amor y de esperanzas.

JACINTO-LUIS GUEREÑA

37, Avenue Marcel Castié
TOULON (France)

ANTONIO MACHADO ANTE LA CRITICA *

Antonio Machado es uno de esos escritores que cruzan por la historia de un país de suerte ya imborrable. Con rastro indeleble, en efecto, porque conciertan vida y obra y pasan interpretando paisajes, gentes, sentimientos, sueños, pasiones, vida... Difícilmente encontraríamos un poeta que nos transmitiera mejor el lenguaje de los panoramas más gravemente nuestros. Su voz sonando entre los árboles: los claros limoneros del sur, que hablan un idioma dorado de infancia. Las negras encinas de tierra adentro, con palabra de austera raigambre. Los olivos de plata, sonando a antigüedad andaluza. Los álamos en sueño de canción amorosa, al borde de los largos ríos que cruzan Castilla y buscan la muerte azul del mar.

Machado es, en gran parte de su obra, rabiosamente tierra. No tenía más remedio que morir tan pronto como le acosó el exilio. Murió enfermo, padecido de tiempo atrás, lo sabemos. Pero la verdad es que no se concibe la mayor parte de su obra desvinculada de su tierra, errante en un peregrinaje como el de Juan Ramón Jiménez o el de León Felipe. ¿Cómo hubiera podido cantar Machado fuera de España? ¿De qué forma hubiera sonado su voz, como una rama desgajada? Juan Ramón se salva por su estética mística, por su trueque de la poesía en una suerte de religión. Por otra parte, Juan Ramón, en su gabinete de trabajo, estaba tan aislado del mundo como en un laboratorio espacial; ya se lo dijo Rafael Alberti, y él mismo lo reconoció. León Felipe se salvó por su alma ecuménica, por su concepto del hombre universal, único, fraterno, sin fronteras, sin pasaportes, sin trabas administrativas ni políticas. León Felipe lo mismo estaba en Almonacid de Zorita que en la Guinea Ecuatorial. Juan Ramón era un místico de la belleza. León Felipe era un anarquista lírico. Machado era un poeta del camino y del tiempo: del camino concreto que es tierra y del tiempo concreto que es vida.

* Conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura.

El Modernismo, al que Machado nació, proponía un afán cosmopolita, una inquietud viajera que en nadie mejor se delata que en el propio Rubén Darío. Rubén llega de lejanas tierras, como el feliz caballero de su «Sonatina», a iluminar el rostro de la princesa de la poesía española, que estaba pálida y triste. Modernistas de primera hora, como Francisco Villaespesa o como el propio Juan Ramón, realizarán grandes viajes. Machado, tras sus no dilatadas estancias en París (cuando fue con su hermano Manuel a trabajar en la Casa Garnier en 1899, y a la cancillería de Guatemala en 1902), limita su radio viajero a las provincias de los institutos donde profesó la enseñanza, y a excursiones locales por los amados rincones de Castilla y de Andalucía. Pasó fugazmente otra vez por París, en 1911, y el doloroso suceso de la enfermedad de su mujer, Leonor, quizá le amargase para siempre el recuerdo.

Juan Ramón Jiménez creyó verlo así, influido por un provincianismo peyorativo, disminuido por la vida sin horizonte de las pequeñas ciudades estancadas. Para Juan Ramón, Machado se pierde al abandonar sus espejos, sus galerías, sus laberintos maravillosos en que se aliaban la estela simbolista y el rastro becqueriano. Para Juan Ramón, se pierde Machado cuando se va a enseñar francés «con énfasis doctoral», según la expresión exacta que emplea y que, francamente, no sé en qué la funda, porque no me parece que haya pruebas de que don Antonio fuese dómine enfático; más bien las hay de su benevolencia y de su escepticismo también ante la propia labor docente. Está claro que para Juan Ramón, el mejor Machado es el del primer libro, el de *Soledades*, editado en 1902, lo que no deja de ser un juicio mortificante.

Y aquí comienza la variada valoración del poeta, que va a distanciarse de buena parte del quehacer modernista, que va a pretender —según él mismo escribió años más tarde— «un camino distinto».

Juan Ramón asegura que los jóvenes de su tiempo habían leído a los simbolistas franceses antes que a Rubén Darío. También es cierto que ya en las tertulias de la casa de don Eduardo Benot, el gramático y ex ministro de la primera República, Machado defendía con fervor juvenil las anticipaciones modernistas de Salvador Rueda, que el año 1892 publicaba su libro *En tropel*, con el famoso «Pórtico» en endecasílabos anapésticos escrito por Rubén Darío nada más venir a España. Pero es este último quien se alza como astro solar en su firmamento de joven modernista. «Yo fui modernista del año tres», ha declarado el mismo don Antonio. En los últimos años del siglo se escriben los poemas *Soledades*. Por aquellos años era Rubén «combatido hasta el

escarnio por la crítica al uso» —es obvio que se está aludiendo a los juicios de Clarín—, pero era también «el ídolo de una selecta minoría». «Yo admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación», concluye Machado.

Como un joven modernista va a ser, pues, lógicamente juzgado en su primer libro nuestro poeta. Resulta inútil hoy persistir en la oposición de modernismo y de noventa y ocho. Antonio Machado es, al filo del siglo, modernista porque no podía ser otra cosa, porque era un joven que respiraba el aire renovador de la literatura de su tiempo. La toma de conciencia subsiguiente a la crisis del 98 se irá perfilando lentamente y haciendo girar la cabeza hasta situarse el poeta en un ángulo de visión más constatador y testimonial. Lo que ocurre es que en todos los movimientos literarios hay matices; si se me apura un poco y no se me toma a politización inconveniente, yo diría que en todos los movimientos literarios, como en todas las agrupaciones humanas, hay derechas e izquierdas, esos términos tan execrados, tan vilipendiados pero tan necesarios para definir expresivamente, y que en literatura son, en definitiva, un trasunto del inevitable clasicismo o romanticismo. Dentro de la corriente llamada concretamente Romanticismo, en el siglo XIX, también tenemos un romanticismo tradicional y conservador en Zorrilla, y un romanticismo revolucionario y trágico en Espronceda. De forma semejante se dio un modernismo sensual y colorista y un modernismo intimista y existencial. Y eso lo va a ver muy bien en la poesía de Antonio Machado el propio Rubén Darío cuando, en 1906, al redactar su artículo «Nuevos poetas de España», escribe: «Antonio Machado es quizá el más intenso de todos. La música de sus versos va en su pensamiento. Ha escrito poco y meditado mucho. Su vida es la de un filósofo estoico. Sabe decir sus sueños en frases hondas. Se interna en la existencia de las cosas, en la naturaleza». Darío escribe satisfecho de comprobar una revitalización de la poesía española y la atribuye a la influencia modernista. En ese nuevo florecer piensa —reparemos bien en ello—, piensa que Antonio Machado es «el más intenso de todos».

Unos años después, cuando Machado ha publicado ya *Soledades, galerías y otros poemas*, pero antes de aparecer *Campos de Castilla*, Rubén vuelve a escribir sobre su amigo. En «La Nación», el año 1909. «Es silencioso y meditabundo, lleno de honda y suave filosofía», dice, recordándonos versos de aquel poema con que le retratara algo antes:

Misterioso y silencioso
iba una y otra vez.

Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver.

Y añade: «Sabe traducir por su ciencia íntima todo lo que se ha vislumbrado del oculto idioma de las cosas desde Jámblico a Novalis.»

Probablemente Rubén Darío alude aquí a Jámblico por la mayor tendencia mistagógica que dio al neoplatonismo, pero quizá fuese su maestro Plotino, con la teoría del alma unitaria que recoge y sintetiza las sensaciones de los diversos sentidos, quien pudiera enseñar a Antonio Machado a superar los aspectos más sensuales de la simbiología modernista. En cuanto a Novalis, se comprende que fuera asociable su visión de un mundo misterioso con las visiones románticas de las galerías del alma.

Antes que Darío, Juan Ramón Jiménez —amigo y compañero de Antonio Machado— resalta los mismos valores de *Soledades.* En un artículo de 1903, con bellísima prosa cálida y lánguida, alude a unas composiciones «misteriosas y hondamente dichas con el alma», a «novias místicas y visiones que nunca han sido novias» y al «extraño personaje que se forma de la penumbra y nos mira desde el fondo de los espejos». Lo misterioso parece que es, pues, lo que más interesa a los críticos en esta primera lectura de Machado. Un misterio envuelto en halo modernista: jardines y fuentes, y con una estirpe romántica que si Rubén emparenta con Novalis, Juan Ramón casa con Heine y con Musset.

Los escritores que no comparten el círculo rubeniano, incluso aquellos que, como Maragall, pueden relacionarse en su lengua con movimientos afines al modernismo, hacen, en cambio, blanco de sus reservas al libro de Machado precisamente por la proximidad modernista. Así, el autor de «La vaca ciega» alude a *Soledades* con cierto tono elogioso, pero advirtiendo que «esta juventud está a menudo pervertida por Rubén Darío».

La crítica no comprendió, con unas cosas y con otras, que, como una cuña en este libro de melancolía modernista, agravada de angustia existencial por la fuerte personalidad del autor, en este libro subjetivo, donde el poeta sueña recorrer galerías del alma, está penetrando ya una visión realista. Es la del poema número II, el que comienza: «He andado muchos caminos,/he abierto muchas veredas...», y concluye: «Son buenas gentes que viven,/laboran, pasan y sueñan,/y en un día como tantos/descansan bajo la tierra.» En este poema se canta a las gentes campesinas de los lugares que recorrió, y se comparte su humilde destino.

Juan Ramón no pudo reparar en ese poema porque no figuró hasta la segunda edición, la de 1907, y su artículo es de 1903 y se refiere a la primera. Pero sí alude a otro poema también de veta realista: «El cadalso». (De veta realista y de temática romántica.)

«El cadalso» es aquel poema que nos hace pensar en la pintura negra de Solana. Se trata de un cuadro sucinto: llega el alba como vaticinio funesto, hacia la mañana de una ejecución. Durante la noche, alguien alzó el tinglado mortífero. Fiel a su manera de hacer, el poeta asocia los sucesos humanos al paisaje: la amanecida no es neutral, no llega indiferente al acontecer histórico, sino que se pintarrajea siniestramente con nubes rojas que, para mayor escarnio, son grotescas. (Con la grotesca mueca de la muerte, pensamos.) Tampoco el poeta es neutral, tampoco llega indiferente. Lo más probable es que desconozca quién sea el reo; ignorará asimismo la causa. Pero con la simple y escalofriantemente sobria descripción nos hace comprender, sin saber bien por qué ni cómo, que opone cuando menos reservas y reparos al «arte de matar» que de legajos y diligencias se deduce en triste ejercicio. Ya al final, un verso sorprendentemente sugestivo apunta un dato que redobla el efecto emocional. El patíbulo era «de fresca madera». Y vemos el pueblecito serrano; vemos los umbríos pinares, el robledal oscuro entre cuyos troncos creció éste recién cortado —«fresca madera»— para el amargo menester al alba. Apresurada desbastación del leño: el cadalso queda *tosco*. Las gentes leñadoras van y vienen con sus hachas, sus sierras, sus cantares opacos. Y en el vivo paisaje rural, el tachón de la horca.

Con todo este terrible material en la pequeña caja del poema, a Juan Ramón ¿qué se le ocurre? Se le ocurre limitarse a los valores estéticos, a imaginar el contraste de los ojos del reo frente a la hermosura de la mañana. Tiene la ocurrencia de sugerir a Machado que cante a la novia del condenado, «fina y blanca bajo sus rizos», dice con una casi enfermiza idealización.

Juan Ramón, ya en lo sucesivo, será un crítico duro para Machado. No le perdonará que haya abandonado aquella línea intimista y nostálgica y comentará, con deje despectivo, que hablar de Castilla es seguir, simplemente, una moda de la época. No comprenderá la forma entrañable —el modo, no la moda— en que la castellanidad cala en Machado, hasta convertirlo en la voz misma de aquellas tierras «tan tristes que tienen alma». Piensa Juan Ramón que *Campos de Castilla* padece un exceso de descripciones y anécdotas, «con verso casticero». Exagera, entonces, la influencia de Rubén, como si no atendiese más que a la forma, a los alejandrinos, a los serventesios de ritmo mo-

dernista, y desprecia, en última instancia, o bien no es capaz de sentir, aquellos elementos que, en la línea abierta por Machado en *Campos de Castilla,* constituyen un nuevo, puro y valioso realismo.

Juan Ramón no se da cuenta de que Machado, al inclinarse más a una visión crítica del mundo, al hacerse ya —para decirlo con una frase consabida y aceptada— el poeta del 98, ha pasado del impresionismo modernista al expresionismo más enérgicamente caracterizador.

Pero *Campos de Castilla* sí fue certeramente interpretado por tres grandes críticos; por tres, a su vez, poetas. Un poeta filósofo: Unamuno; un poeta prosista: Azorín, y un filósofo de prosa poética y clara: Ortega.

Ortega publicó en 1912 un artículo breve, no detenido ni muy profundo, pero sí de visión exacta y aguda. Es un artículo en caliente, nada más aparecer el libro. Machado para él nace de la renovación modernista, de la que rehabilitó el material poético tras un deleznable prosaísmo finisecular, pero a su vez recobrada la salud estética de las palabras, que es su capacidad limitada de expresión, salvado el cuerpo del verso, Machado resucita el alma lírica, que es el alma del hombre. Ortega ve bien cómo Machado humaniza la tierra castellana y cómo solidariza trágicamente al hombre con los destinos de pegujal trabajado.

También Azorín comprendió que el gran cambio de un libro —*Soledades*— a otro —*Campos de Castilla*— es una simple mutación de términos: en lugar de darnos el poeta con el paisaje fe de su alma, nos da con su alma fe del paisaje. Eso es lo que yo creo que viene a decirnos cuando escribe: «el poeta se traslada al objeto descrito y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu».

En cuanto a Unamuno, su identificación con Machado es, en muchos momentos, plena. (Ya le dedicó elogios en el ensayo «Almas jóvenes», de 1904.) Machado reconoció siempre el magisterio del rector de Salamanca y recibió su influencia en temas como los de preocupación religiosa. Pero la influencia, a veces, parece recíproca o, como ha dicho Aurora de Albornoz, hay presencia recíproca del pensamiento de uno en el otro. Por eso acogió muy bien aquella humanización, aquel animismo que late en los paisajes dramáticamente castellanos, y en su artículo crítico pudo comentar: «Todo tiene un alma, y ese alma exige liberación.» La poesía de Machado, en efecto, es un ansia liberadora del alma de España.

Pero hemos avanzado hacia los años veinte. El Modernismo, como tal movimiento, no es ya sino la percalina lacia y de color perdido, que flota deslucida después de la fiesta.

Porque en 1924, don Antonio va a publicar su tercer libro: *Nuevas canciones,* cuando en la poesía española se hallan fermentando las estéticas de los «ismos». Recordemos que el manifiesto ultraísta es de 1918 y que ya antes Gómez de la Serna había lanzado una proclama de futuristas españoles, siguiendo a Marinetti.

Para Guillermo de Torre, a la puerta de los años veinte, la renovación viene de la mano de Ramón Gómez de la Serna, de Rafael Cansinos-Asséns y de Juan Ramón Jiménez. Machado, en ese momento, está marginado, no sólo porque se le eluda, sino porque expresamente el crítico de las literaturas de vanguardia nos va a decir que «hablar con relación a aquel tránsito (de la poesía) del magisterio de Antonio Machado, poco oído por entonces y recoleto en su provincia, son ganas de divagar entre ramajes».

El propio Rafael Cansinos-Asséns confirma ese juicio marginal de Machado. Le dedicó en «El Imparcial» —agosto de 1994— un artículo a *Nuevas canciones* y, como el que no quiere la cosa, tras unas referencias a «Il canto novo», de D'Annunzio, y a varias exclamaciones del salmista, cree necesario aclarar que en el título del libro machadiano el adjetivo es simplemente cronológico y que no comporta «ningún nuevo evangelio de arte». Al contrario: todo es viejo para Cansinos-Asséns en este libro, todo son «inspiraciones antiguas». Para él, el poeta de *Nuevas canciones* es idéntico al de *Soledades* —afirmación bastante miope— y se asombra de que hombres como don Antonio hayan podido alguna vez ser revolucionarios en arte y acaudillar un modernismo literario, cuando sólo están «de cara a la España antigua».

Que Machado no estaba de cara a la España antigua lo comprueba quien sepa leer, y su conducta de los años posteriores se encargó de corroborarlo. Cansinos-Asséns fue testigo de ello, porque sobrevivió al poeta. Yo le visité algunas veces por los años cuarenta. Me citaba en el portal de su casa del paseo de Menéndez Pelayo, y me hacía la visita paseando por el Retiro, que era para él casi un jardín doméstico. Procuraba tirarle de la lengua, y me contó algunas anécdotas sabrosas, pero nunca tocamos ese tema. Lo cierto es que *Nuevas canciones* aparece precisamente cuando la vanguardia se afianza en la poesía española. El paso de Vicente Huidobro —con la publicación en Madrid de «El espejo de agua»— dejó el germen del creacionismo, y el surrealismo de André Breton andaba ya a la vuelta de la esquina. Las nuevas corrientes se proponían «sincronizar la literatura española con las demás europeas, corrigiendo así el atraso padecido desde años atrás» —según decían— y postulaban una temática nueva, una exaltación de la metáfora y el abandono de la anécdota y de lo narrativo, sin supe-

ditar el poema al discurso lógico. Tan claro es que don Antonio Machado no iba por ahí como que en Juan Ramón Jiménez encontrarían los mejores grupos juveniles un mentor ejemplar. Las distancias entre ambos amigos, otrora corifeos de un mismo culto, ahondábanse cada vez más.

Hay un comportamiento diferente, no obstante: Juan Ramón jamás descendió a entender las razones de Machado; al contrario, le zahirió con juicios mortificantes, como hemos visto, y con otros que he pasado por alto. Machado, en cambio, se interesó, hasta en alguna época se esforzó por una comprensión que no le era fácil y a la que no llegó del todo, pero nunca por cerrarse voluntariamente a ello, como prueban sus apuntes en el cuaderno de *Los complementarios,* sobre libros de Gerardo Diego, de Moreno Villa, del mismo Huidobro, y como prueban los párrafos en que volvió a intentarlo, dentro del borrador de discurso para la frustrada recepción en la Academia. A fuer de objetivo, no cabe olvidar que alguna vez Machado expresó juicios adversos a la lírica, que él consideraba demasiado conceptual o barroca, de Juan Ramón.

Los jóvenes que por aquellos años de *Nuevas canciones* están haciendo las primeras armas, como con frase técnica suele decirse, apenas reparan en la obra de don Antonio. Lo respetan, por supuesto. También el citado artículo de Cansinos-Asséns se adorna con unas cenefas de adjetivos corteses. Le tienen en cuenta al ordenar la famosa antología de Gerardo Diego. Pero no le siguen. La llamada generación del 27 no es una generación de lectores asiduos de Machado, aunque años más tarde las circunstancias españolas y los giros que se producen en las corrientes literarias lo alcen ante los ojos de algunos de ellos. Si acaso, habría que exceptuar parcialmente a Salinas, que, por otra parte, era el mayor en edad del grupo.

Un joven poeta es por aquellos años Eugenio Montes, y es verdad que escribió en torno a *Nuevas canciones* una larga nota en la *Revista de Occidente,* pero como buen vanguardista se cuidó bien de hacer resaltar que la poesía machadiana se preocupa mucho de la realidad inmediata, en una época en que el arte quiere alejarse de la circunstancia.

Piénsese, por otro lado, que uno de los más comprensivos frente a *Campos de Castilla,* Ortega y Gasset, ha cambiado la dirección de sus prismáticos. Más interesado por los fenómenos culturales en sí que por la poesía misma, la observación orteguiana se centra en el diagnóstico de un arte deshumanizado, de un arte artístico —valga la redundancia—, de un arte lúdico. El ensayo *La deshumanización del*

arte aparece en 1925: sólo un año más tarde que *Nuevas canciones.* Ortega miraba ya hacia otros frentes.

No. La verdad es que *Nuevas canciones* no halló mucha fortuna en la crítica. Sobre todo si descontamos el elogio de un incondicional, de un espíritu en muchos aspectos afín, como Luis de Zulueta, quien lo saludó con mesurada y fina prosa en *La Libertad.* El que mejor hubiera podido analizar su poesía porque era, sin duda, uno de los críticos más inteligentes de su tiempo y poeta él mismo, Enrique Díez Canedo, se encerró en una visión limitadísima y superficial de presuntas reminiscencias orientales. El trabajo apareció en *El Sol.* Se titulaba «Antonio Machado, poeta japonés», que ya es de por sí un título inadecuado y casi de broma. Los cantares y los proverbios, las canciones de tierras altas y hacia tierra baja que aparecen en este libro tienen muy poco del «hai-kai», si es que tienen algo. A mayor abundamiento, tratar así el libro es una parcialidad, porque supone el olvido injusto de otras páginas, como algunos poemas donde hay algo del mejor Machado. Forzoso es reconocer el mayor acierto de Gómez de Baquero, «Andrenio», quien rechaza el orientalismo de *Nuevas canciones* a fuer de templo andalucista. Además, «Andrenio» valora el dominio métrico de los poemas mayores del libro y superpone la importancia de la emoción y de la impregnación filosófica que los poemas muestran. «Andrenio», en plena vanguardia y a despecho del magisterio juanramoniano, concedía a Machado el «título de príncipe de los poetas españoles».

Este título, algo pomposo, no es, por supuesto, acogido con entusiasmo (ni mucho menos) por los jóvenes. Por ejemplo, Jorge Guillén, que entonces publicaba una sección de «Correo literario», firmada con el pseudónimo de Pedro Villa, en el diario *La Libertad,* de Madrid, lo aludirá brevemente diciendo: «Antonio Machado, al que algunos llaman príncipe de los poetas españoles...» Ya se percibe que el tono dista de revelar adhesión fervorosa.

Por los años de la República, la generación del 27 cuenta con un excelente crítico: César Barja. César Barja se fue pronto a Estados Unidos y ejerció como profesor en la Universidad de Los Angeles. Hasta 1935 no aparecen, con otros ensayos en torno al grupo noventaiochista, sus trabajos dedicados a la poesía de Machado. Yo me atrevería a decir que César Barja es el comentarista que ofrece, hasta la guerra civil, la más completa visión de conjunto sobre nuestro poeta. Tiene aciertos superiores a la mayoría de los que le precedieron, como es el descubrimiento en Machado de una psicología anterior a lo propiamente filosófico, o como percibir el matiz épico que acompaña a su poesía, exaltada, a veces tópicamente, como un puro lirismo melancólico. En

la inevitable opción de modernismo y noventaiochismo, Barja adelanta unas calificaciones de femenino para lo modernista, frente a masculino para lo noventaiochista, que luego resurgirán, más ampliamente, en Díaz-Plaja. También es Barja el primero que, sin ambages, reconoce que los movimientos de vanguardia —a los que caracteriza ante todo por el intelectualismo— dificultan la plena aceptación de la obra de Machado en aquellos tres lustros que van de poco menos del 20 a poco más del 30. Quizá se le vaya algo la mano al escribir rotundamente que no hay influencia alguna de Rubén Darío. Entre decir, como decía Juan Ramón, que «anda sobre las huellas de Darío», a decir, como dice Barja, que no hay influencia alguna, la cosa puede resultar desorientadora. También, en mi opinión, le falta a Barja ver aquella presencia realista que apunta ya desde la segunda edición de *Soledades*. Pero, como digo, su valoración global es la más completa entre las anteriores a 1936.

Sólo a título indicativo, y aunque, en el fondo, no sea demasiado relevante por varias razones, no deja de tener cierto interés el detalle estadístico siguiente: De los ocho escritores estudiados por César Barja en su volumen *Libros y autores contemporáneos*, publicado en 1935, Machado es el que menos bibliografía logra en torno suyo. En efecto, Barja ofrece un útil repertorio bibliográfico sobre cada figura, y acopia 75 fichas para Unamuno, 42 para Baroja y para Ortega, 38 para Valle-Inclán y para Azorín, 31 para Pérez de Ayala, 30 para Ganivet... y sólo 19 para Machado. Con todas las reservas que se quieran, éste es un índice del interés desde el campo de los estudiosos y, por ende, un síntoma de la escasa atención dispensada a don Antonio hasta la indicada fecha. Por si fuera poco, el clima polémico y de controversia en que se mueve el país por los años treinta concita frente a don Antonio censuras como la de López Prudencio en *A B C*, en 1934, quien, envolviéndole en una prosa aparentemente ditirámbica, le reprocha sus huellas liberales, institucionalistas y agnósticas.

A la bibliografía acopiada por Barja hay que añadir —porque es justo y porque suponen una anticipación del cambio inminente— los artículos de dos jóvenes del grupo generacional recién incorporado: Leopoldo Panero, que resalta ya en 1931 el íntimo y suave equilibrio entre el paisaje y el hombre, y Enrique Azcoaga, quien ve especialmente la angustia y el dramatismo en la poesía de Machado. Los artículos de Azcoaga aparecieron en los diarios *Luz*, en 1934, y *El Sol*, en julio de 1936. Pero la guerra civil se estaba echando encima, y Enrique Azcoaga es casi un poeta de posguerra. Su interés es, repito, antici-

pador; es, por así decirlo, la primera cabeza del puente que la juventud iba a implantar en el terreno de una crítica desatenta.

En cuanto a la prosa, a las ideas desarrolladas por medio de los personajes interpuestos, los poetas apócrifos, los heterónimos de don Antonio Machado, hay que volver a Gómez de Baquero para encontrarlas acogidas con justicia. (Sabemos, desde luego, que es difícil e incómodo para la crítica valorar en otro género a quien ya se colgó una etiqueta.) «Andrenio» capta en seguida la importancia de los dos «Cancioneros apócrifos» al aparecer en el volumen de obras completas, edición de 1928. Los considera «ensayos de filosofía de la literatura». Sabe ver *un* Machado *filósofo* y *crítico* literario. No es, naturalmente, el estudio a fondo que después hará Antonio Sánchez Barbudo, pero es mucho más que la superficialidad con que varios comentaristas han pasado sobre estas páginas de nuestro autor, mal leyéndolas con frecuencia.. «Andrenio» se asoma al «Arte poética» de Juan de Mairena; glosa la metafísica del amor y la lógica temporal de Abel Martín, y se siente inquietado por las aseveraciones solidarias y humanistas, al punto de concluir: «Las opiniones de Mairena son capaces de producir una guerra civil poética.»

He dicho en otra parte que no fue una guerra civil poética lo que se produjo, sino una auténtica y trágica guerra civil, tras de la cual la valoración de Antonio Machado cambiará totalmente de signo.

La poesía no es algo rígido, estático, predeterminado, doctrinal. Yo la veo como un río más que como un espejo. Yo la veo como una pez más que como una estatua. Como un pájaro, mejor que como un capitel. La poesía no es algo químicamente puro, sino un compuesto en el que se alían varios ingredientes. La poesía se implica en la sensibilidad, en la emoción colectivas, y si es verdad que puede influir en el gusto de las gentes, también resulta influida a su vez por esa tendencia selectiva. Si la poesía se limitara a influir, sería didáctica. Si la poesía se limitara a ser influida, sería imitación. Pero la poesía arrastra en sus fluyentes aguas rastros de vida que fueron emoción, sentimiento, placer, pena, amargura. Es una creación humana surgida de una extraña y compleja materia, y no responde sólo a razones de estética, de belleza expresiva, de acierto metafórico, de gracia verbal, de sueño sorprendido o de chispazo de imaginación, aunque todo ello le ayude y enriquezca. Tampoco responde sólo a un sentido moral, a una visión trascendente, a un pensamiento grave o a un talante ético, aunque todo ello le dé dignidad y ansiedad.

La poesía pienso que es el ser humano mismo. Sólo el ser humano es capaz de crear poesía; sólo él es capaz de sentirla. Nada es poé-

tico «per se», en tanto no lo canta el hombre, en tanto no lo mira con su mortal manera de mirar vivamente. La Naturaleza no es ni deja de ser poética: es el hombre, al contemplarla, quien crea desde su contemplación la poesía. Un mundo sin seres humanos sería, inevitablemente, un mundo apoético. La poesía es, pues, una manipulación humana, un artificio humano: el artificio que elabora el hombre con sus mejores y más hondas verdades.

Quiero decir con todo esto que la poesía —compleja y varia— puede ofrecer en distintas épocas distinta comprensión. Hay épocas prósperas, épocas que llamaríamos, para entendernos, felices, en que prevalece la atracción de aquellos aspectos más alambicados y artísticamente superiores y más abstractos de la poesía, cuales son los valores estéticos. Hay épocas difíciles, épocas de crisis, en las que ante todo se busca el valor moral que la poesía conlleva.

Quizá podríamos reducir lo que decimos de las épocas a los grupos sociales. Las circunstancias, la actitud de unos u otros tienen que influir en la atracción de formas del arte. Pero esto nos llevaría lejos del tema machadiano en sí.

Lo que me propongo es señalar la toma de conciencia que se produce en la poesía española de los años cuarenta, en relación con los hechos históricos y con las realidades sociales, y el talante realista que va tomando cuerpo y que culmina en la década de los años cincuenta en el fenómeno, muy significativo, de la poesía social.

Por su parte, la filosofía de la existencia problematiza la vida humana y, a su luz, vuelve a sentirse la poesía como una experiencia vital, no ya como un ejercicio intelectual.

Esta es la época en que la obra de Antonio Machado entra en una valoración distinta. Primero porque, al considerarse la poesía como una experiencia humana, vida y obra se consideran unidas; después porque la visión realista devuelve a la poesía una función testimonial.

También hay una parte notable de la crítica de posguerra que ve en Machado los atisbos de preocupación religiosa. La busca de Dios que aparece en los primeros libros y que vuelve a asomar como restos de un naufragio, por las breves olas de sus *proverbios y cantares*. Versos como el que cierra uno de los poemas más de matiz existencial:

«Siempre buscando a Dios entre la niebla»

o aquellos, de índole mística, en los que sueña con una fontana, con una colmena, con un sol radiante, para concluir con el sueño de Dios

mismo, dieron pie para estudiar la inquietud religiosa, de estirpe unamuniana, que convierte a Machado, parcialmente, en un poeta de angustia divina. No es posible olvidar que una vertiente de la poesía joven entonces reinstauraba por aquellos años la temática religiosa, mucho menos visible en las generaciones anteriores.

Al mismo tiempo, los críticos de formación filosófica profundizaron desde una motivación metafísica en las galerías del alma que el poeta cantó, pero ya no viéndolas como una evasión modernista, semejantes a las evasiones hacia la belleza que otros discípulos de Rubén protagonizaron, sino como caminos hacia lo trascendente.

Por la misma época se aborda el estudio de las huellas de la generación del 98. Ese estudio tuvo evidente oportunidad, porque las situaciones históricas no dejaban de ofrecer aspectos relacionables, y la prueba está en que algunos poetas de posguerra, saltando por encima de tres generaciones, van a conectar, por temas aun por actitudes a veces, con aquellos escritores de primeros de siglo. No podemos detenernos en este punto, pero cabría citar a poetas como Vicente Gaos, como Victoriano Crémer o como Ramón de Garciasol. El mismo Blas de Otero de los sonetos de agonía unamuniana.

Un Machado noventaiochista emerge así de libros como *La generación del 98*, de Laín Entralgo, o *Modernismo frente a 98*, de Guillermo Díaz-Plaja. Machado se asemeja a Azorín y a Unamuno en «una visión y una pasión de España y de su historia que se interpone entre la pupila del poeta y la tierra que canta», convirtiendo de manera peculiar «la tierra en paisaje, la materia telúrica en materia poética». Con ello, Machado se nos presenta como «uno de los primeros configuradores de esa sensibilidad de su época».

Se ha tratado con cierta injusticia a Machado, no ya al rechazar con dureza sus poemas más polémicos y realistas en torno a situaciones sociales, sino sobre todo al estimar que los noventaiochistas, y concretamente nuestro poeta, se manifiestan con un mal concepto del hombre campesino que habita las tierras cantadas. Es verdad que los versos de algunos poemas nos hablan de que

> *«abunda el hombre malo del campo y de la aldea*
> *capaz de insanos vicios y crímenes bestiales*
> *que bajo el pardo sayo esconde un alma fea*
> *esclava de los siete pecados capitales,»*

y otras estampas feroces de las gentes de vida acosada y sombría. Pero es claro que en la poesía testimonial que Machado está escribien-

do no se condena la maldad del hombre en principio, sino que se persigue una denuncia de la miseria, la ignorancia y, en definitiva, la injusticia que lo relegan a tan ínfima condición.

La dicotomía de Díaz-Plaja es muy precisa. Los elementos modernistas se presentan nítidos y muy diferenciados de los del 98, y en estos últimos queda definido y encuadrado nuestro poeta, casi indemne de la huella rubeniana. Aunque muy escuetamente, esto lo había apuntado César Barja, como antes se anotó.

Vemos, pues, una nueva consideración de Antonio Machado, que se basa precisamente en el resalto de los aspectos más testimoniales o comprometidos de su obra, y de la invasión en ella de su personalidad humana.

Es indudable que Machado ha ido haciendo su ruta poética —se hace camino al andar— desde el subjetivismo idealista de sus primeras galerías del alma, de las que sale para mirar (los ojos bien abiertos, alerta la conciencia) las duras tierras castellanas, y camina hacia la objetividad y la fraternidad como elementos sustanciales de sus obras siguientes. Es cierto que del símbolo inicial ha pasado, en lenta elaboración apasionada y meditadora a la vez, a un concepto temporal y realista. Pero todo eso, en buena medida, se había producido ya en 1936. ¿Por qué es, entonces, a partir de los años cuarenta cuando su valoración cobra grados, cuando reclama el interés mayor, cuando los poetas se impregnan de su influjo y cuando la crítica se vuelve unánime a contemplar, explorar, indagar sus predios?

A mi juicio acontece, ni más ni menos, que las circunstancias de toda índole: sociales, políticas y económicas del mundo, y concretamente de nuestro país, han hecho cambiar la postura del poeta frente a la sociedad.

«No brotan ideas de las peñas», dijo una vez —a raíz de la primera guerra mundial— don Antonio. Nada más cierto. Pero los puños —de los que, repitamos incansablemente, no brotan ideas— trastornan las situaciones, modifican las circunstancias, obligan a nuevas posturas. Y las nuevas posturas traen consigo nuevas ideas y, sobre todo, nueva comprensión. Tras las dos guerras sucesivas, la nuetra y la del mundo, han cambiado mucho las cosas. El poeta ya no se puede considerar un ser superior. Se han derrumbado las torres de marfil. El poeta ya no puede sentirse como un elegido. Las rocas son muy bellas, pero crueles al lado de tanta amargura. El poeta ya no se siente un ser aparte. La poesía no puede ser un juego para iniciados. El poeta siente que es uno más entre las gentes de su tiempo.

Cambia la actitud del poeta, en efecto, frente a la sociedad en que vive, y comienzan a cumplirse las que llamaríamos profecías machadianas. Los temas que se buscan están en el hombre mismo, en su vida misma; la manera que se busca es más directa de expresión. No hay un lenguaje específicamente poético, e incluso el lenguaje coloquial, el habla de todos los días, entra en el poema, que desmitifica así un prejuicio de pureza artística. No se concibe la poesía como un fin en sí misma, sino como un medio de comunicación y de solidaridad. No se entiende la poesía sólo como una creación de belleza, sino como un testimonio. El poeta se compromete con su tiempo, y la ética prevalece sobre la estética. No hay escape. El reino de la poesía es de este mundo. Don Antonio Machado tenía razón.

Ese creo yo que ha sido el motivo principal de que proliferaran los estudios sobre su obra. Los poetas del 27 —cuyo cambio de actitud es indudable— ahora se acuerdan de él: le elogian y comentan. Los críticos analizan su pensamiento y su fusión con el pueblo y la historia. La inclinación hacia el realismo que la poesía española muestra en los años cincuenta permite que un antólogo, José M. Castellet, coloque a nuestro poeta como sombra mayor de un vasto panorama epocal.

La visión, pues, ahora es múltiple. Como combinando las piezas de un *puzzle* se da con la estampa final, no basta hoy un solo libro de los muchos —y algunos excelentes— que han procurado reflejarlo (casi siempre atrayéndolo a un espejo de aguas propias). Hay que completar las distintas imágenes.

Quizá el afán excesivo de centrar exhaustivamente el aspecto noventaiochista, o tal vez el temor de que sobrenade con relevancia demasiado visible su talento democrático y su actitud junto al pueblo, ha encaminado otros estudios de la crítica actual a un retorno hacia bases de partida, hacia el simbolismo. A la vez, acaso la preocupación por el supuesto deterioro de la estética en contacto con un bagaje moral y aun político pudo hacer urgente su análisis con óptica purista, con técnicas que excluyen toda contaminación anecdótica o huella extrapoética.

En ese campo de la estética se quiere ver también una falta de adecuación entre las ideas renovadoras y la forma tradicional. Ello entraña un reproche en cierto modo semejante al que ya hizo Cansinos-Asséns al hablar de *Nuevas canciones*, como antes vimos.

La base de esta reserva está en la teoría de que una poesía renovadora de fondo ha de ser formalmente renovadora también.

No estoy convencido. Creo que toda gran poesía es siempre reno-

vadora. Lo que contagia renovación, lo que la propaga, es el talante, el tono, la tesitura. Esto, de por sí, ya transforma los poemas, los versos, *las palabras*, en algo nuevo, en algo con valor expresivo inédito. Una misma palabra según quien la pronuncie, según cómo, puede tener diferentes sentidos.

Lo que convierte a una poesía en renovadora es su capacidad de transformar la sensibilidad de los lectores, y ello puede lograrse con formas expresivas sorprendentes: por ejemplo, el superrealismo o bien con sacudimientos de conciencia mediante exposición de situaciones reales: por ejemplo, el realismo social.

Una de las poesías más originales e inquietantes de la posguerra está contenida en el libro *Angel fieramente humano,* de Blas de Otero, y su fórmula retórica es nada menos que el soneto.

En el libro *De un momento a otro,* de Alberti, hay magníficas muestras de poesía revolucionaria escritas en serventesios alejandrinos.

Y es que en esto de la estética revolucionaria hay, creo que fatalmente, *una noria que acaba por* extraer la misma agua. O un círculo vicioso, para decirlo con frase convencional. Porque se pretende que un contenido revolucionario se vierta en una expresión revolucionaria también, cayendo en el peligro clarísimo de que esa nueva experiencia formal absorba la atención hasta dar en otro esteticismo, esto es, en un arte por el arte de matiz ya nada revolucionario. Quizá esta sea la causa de que en los períodos de política revolucionaria se fomente un arte academicista.

Pero todo esto no nos interesa hoy, en estos comentarios sobre Machado, sino para acoger con reparos, yo creo que muy fundados, las objeciones que algún sector de la crítica actual formula a su obra.

Son todos los enfoques útiles, coeficientes en la más facetada comprensión de esta alta y admirable obra poética, pero pienso que hay que ir a ella sin prejuicios. Don Antonio Machado es una personalidad recia y su obra es coherente. No es menester disculparle de nada ni pasar por alto mácula alguna. Yo me lamento de que, ya más de una vez, se haya creído necesario recordar con motivo de algún poema suyo nombres, totalmente inoportunos, de modernistas menores. Por supuesto que se hace con matiz peyorativo y aludiendo a un modernismo huero, sonoro, al que asoman pasamanerías *marciales*, cuyo paradigma descansa en los *claros clarines* y en la *espada que se anuncia con vivo reflejo* desde el escenario de *la rubeniana* «Marcha triunfal». Pero sólo aludir a ese modernismo de oropel cuando se habla de Machado es ya injusto porque, como *he escrito* en otra ocasión, y voy a repetirme,

existe una profunda diferencia. Aquel modernismo superficial está hablando en falso, está inventando y recreando tipos de leyenda imperialista, en una especie de «pastiche». Machado está hablando de verdad, está creando y viviendo auténtica historia de España.

Por otra parte, no ha sabido ver la crítica en esa presencia de signos militares que con demasiada facilidad asimila a regustos modernistas la posible revelación de un rasgo del carácter machadiano que aparece oculto y desde luego contradictorio con su más acusada personalidad. Me refiero a que algún secreto ímpetu llevaba emparejado con su radical bondad. Un deseo de acción que convierte en pruebas *no* simplemente estilísticas versos como «dejar quisiera/mi verso como deja el capitán la espada», en el poema «Retrato». O cuando en un soneto de última época le dice a un jefe militar: «si mi pluma valiera tu pistola/de capitán, contento moriría». O, en un poema a España, ve a ésta surgir «con un hacha en la mano vengadora». No; todo esto no es lastre modernista, sino la corroboración poética de un rasgo psicológico que el mismo autor declaró en una nota autobiográfica de 1913 (dada a conocer por el doctor Vega Díaz en «Papeles de Son Armadáns», en 1965): «Mi vida está más hecha de resignación que de rebeldía, pero de cuando en cuando siento impulsos batalladores.»

He aquí algo que la crítica ha olvidado más de la cuenta.

En fin, don Antonio, que era más bien escéptico, si puede oírnos y leernos desde algún rincón extraterrestre, seguro que se sonreirá con benevolencia y un poquito de guasa. Curado de espanto, no se asombrará de que, andando los años, después de haber llovido mucho, cuando ha pasado ya tanta agua bajo tantos puentes, vuelva hoy a percibirse el esbozo de un nuevo desvío. El arte, ya se sabe (y Juan de Mairena nos lo recordó más de una vez), el arte sufre movimientos pendulares. Hay quienes descubren el mediterráneo de *audacias* expresivas que no tienen por qué ser rehusadas, pero que son re-usadas; esto es: vueltas a usar y nada nuevas. Hay a quienes atraen más el interés poetas de mayor brillo imaginativo o la sorpresa de corrientes irracionalistas. Una poesía más abstracta e intemporal parece a algunos más valiosa. Frente a este deseo de intemporalidad de la poesía, nunca puede uno olvidar la parábola de la paloma, que repetía don Antonio. La que pone de ejemplo Kant, y que soñaba volar en el vacío para eludir la resistencia del aire. Hay una paloma lírica que quiere eliminar el tiempo para mejor elevarse a lo eterno y que, como la paloma kantiana, ignora la ley de su propio vuelo.

¿Asistimos hoy a un *neosurrealismo*, a una *vanguardia* revivida? No importa. Machado dijo un día que su propósito era dirigirse a los universales del sentimiento, y supo que para hablar a alguien hay que hablar al hombre, y para hablar al hombre, hablar primero a un hombre. Ese lenguaje lo conocía bien don Antonio. Y hay un haz de sentimientos comunes, de emociones comunes que el hombre experimentará siempre. En las cuevas de Altamira o en los cohetes espaciales.

LEOPOLDO DE LUIS

Rodón, 12
MADRID-20

ANTONIO MACHADO, CRITICO LITERARIO, ENJUICIA LA PROSA DE SUS CONTEMPORANEOS

Antonio Machado, que ejerció en grado máximo su vocación de poeta y que explicó Literatura —a pesar de la nominación de su cátedra— no sintió excesiva pasión por las bellas letras, quiero decir una dedicación más allá de la de simple lector. La Filosofía constituyó su verdadera pasión de estudio, aunque siempre se quedara a medio camino en ese itinerar de Juan de Mairena y Abel Martín que pueden representar —como apunta Guillermo de Torre (1)— su frustración ante la filosofía; salirse por la tangente ante el muro de los problemas filosóficos, puede que de envergadura superior a sus fuerzas.

Las notas para el curso de Literatura que dictó en el Instituto de Baeza en 1915, son un convincente documento de que Antonio Machado no sintió excesiva pasión por la docencia de la Literatura. Muy en contra de lo que, con excesiva pasión, apunta Casamayor (2), las notas para clase contenidas en su *Cuaderno de Literatura,* no presuponen un conocimiento meditado y reposado de los clásicos, antes bien, reflejan, en resumen, los juicios de Fitzmaurice Kelly en su famoso manual de Literatura, aun a pesar de que algunos juicios, como el ataque al Barroco, se encarnen en Machado como patrón y modelo de valoración durante toda su vida. Y no me interesa ahondar más en el profesor de Literatura, sino en el crítico de literatura, aspecto al que se ha prestado muy poca atención y que me parece fundamental en todo caso y ocasión para comprender y valorar rectamente la obra creativa de un escritor según su sistema de afinidades y preferencias, reconstruible a partir de los juicios de valor que formula.

---

(1) Torre, G. (de): «Teorías literarias de A. M.», en «La Torre», 45-56 (1964). Recogido en «Antonio Machado» (ed. R. Gullón y A. W. Phillips) Madrid, Taurus, 1973, p. 230.

(2) Casamayor, E.: Antonio Machado, profesor de Literatura. «Cuadernos Hispanoamericanos», 11-12 (1949), pp. 481-498.

La prosa de Machado era un instrumento perfectamente apto para ejercer con enjundia y alcances la crítica literaria, pero le faltó el talante crítico y él —quizá el único escritor de su época que mantuvo amistad con todos y supo mantenerse ajeno a las disputas— no adoptó la incómoda actitud de juez del buen crítico ni, mucho menos, dejó que su pluma fuera conquistada por la mordacidad, la envidia, la sátira, actitudes del mal crítico, frecuentes en sus contemporáneos. Y aun para su —en general— inofensiva crítica, Machado se oculta pudorosamente detrás de sus Abel Martín y Juan de Mairena que le permiten —como observa Gutiérrez Girardot (3)— censurar con humor inofensivo tanto acontecimiento reprobable de la vida española y mucha nueva tendencia literaria con la que él no estaba de acuerdo. Su talante de poeta cercenó la autonomía de su prosa, de modo que ésta se supeditó a su labor creadora en verso, impidiendo un desarrollo autónomo de la agilidad e inmediatez que necesita la prosa de crítica literaria en periódicos. Machado no consiguió dar con la forma periodística y puedo adelantar que sus comentarios, con motivo de libros recién publicados o de movimientos literarios en candelero, son extraordinariamente escasos. Pero —en su caso— no puede establecerse una fácil equivalencia entre labor periodística y labor crítica, pues los juicios de Machado no se formularon sólo en prosa sino en verso —como muestran sus varios homenajes poéticos— y, además, junto a los esbozos de los *Complementarios* que se convirtieron en artículos, hay meditaciones que nunca publicó. Aunque el grueso de sus reflexiones sobre literatura lo constituyen fragmentos de Juan de Mairena, publicados en periódicos y revistas, recogidos —después— en libro por el propio autor o por editores posteriores (4), hay colaboraciones de Machado en diversos periódicos que obligan un breve excurso, antes de entrar en consideraciones sobre su labor crítica.

Aunque nunca ejerciera con asiduidad la prosa periodística, la vocación de Machado es tempranera, si pensamos que ya en sus años de Soria fundó un periódico *(El Porvenir castellano)* junto con su amigo José María Palacio, director desde el año de su fundación, 1912.

---

(3) Gutiérrez Girardot, R.: «Poesía y prosa en Antonio Machado», Madrid, Guadarrama, 1959, p. 132. Edita en cuaderno E. Casamayor, Bogotá, U. Nacional, 1952.

(4) Puede verse: «Los complementarios y otras prosas póstumas» (ed. G. de Torre), Buenos Aires, Losada, 1957; «Prosas y poesías olvidadas» (ed. R. Martínez López y R. Marrast), París, CRIEH, 1964; «Antonio Machado Prose» (ed. Oreste Macri), Milán, Lerici, 1968; «AM. Antología de su prosa» (ed. Aurora de Albornoz), 4 tomos, Madrid, Edicusa, 1972; «Juan de Mairena», B. Aires, Losada (1949); «Los Complementarios» (ed. facsímil y transcripción de D. Ynduráin), Madrid, Taurus, 1972. Como estudio de conjunto destacaré: R. A. González: «La prosa de AM», Tesis Doctoral inédita, Univ. Puerto Rico, 1955, y las correspondientes introducciones a las ediciones citadas.

El periódico dura hasta 1934, en que desaparece cuando había alcanzado el número 1893. Pero las colaboraciones de Machado son muy escasas, tanto en éste como en los once periódicos que existían en Soria por los años en que él fue catedrático de su Instituto General y técnico (5). En 1922 volverá a colaborar —con cierta asiduidad— en otro periódico soriano que se autotitula independiente como *El Porvenir castellano: La Voz de Soria*, dirigido por Mariano Granados y desaparecido en 1936. Sus colaboraciones en *Tierra Soriana, El Avisador numantino*, son de escasísima significación.

En carta a Unamuno (6) se queja, Machado, de que en Baeza no existe la intensa actividad periodística que encontró en Soria, aunque él apenas participara en ella. Colabora en el periódico de Baeza *Idea Nueva*, en 1915. Ese mismo año aparece una colaboración en el *Boletín de la Institución libre de Enseñanza* y en *La Lectura*, donde ya había colaborado en 1913. Hasta el año 1915 puede reducirse a lo que llevamos visto su colaboración en publicaciones periódicas, añadiendo un artículo en *El País* (1904), en *La República de las letras* (1905) y en el pariense *Mundial Magazine*, dirigido por Rubén Darío.

Sólo en los últimos años de su vida menudearon las colaboraciones en periódicos. Podemos atenernos al siguiente índice sintomático, teniendo muy en cuenta que ni siquiera en esta escasa producción periodística lo dominante es la crítica literaria:

1917: *Alfar; Nuevo mundo.*
1920: *El Sol; Indice.*
1925: *Revista de Occidente.*
1928: *Gaceta literaria.*
1929: *Gaceta literaria. ABC.*
1930: *Gaceta literaria. El Imparcial. Heraldo segoviano.*
1934: *El Sol. Diario de Madrid.*
1936: *Ahora.*
1937: *Ahora. Servicio de Información* (Valencia).
1938: *España* (portavoz del tercer cuerpo de ejército). *Nuestro ejército.*
1938-39: Marzo de 1938 a enero de 1939, sección «El mirador de la guerra» en *La Vanguardia* (Barcelona).

Mención aparte merece su estímulo a la revista segoviana *Manantial*, su colaboración en *Repertorio americano* de San José de Costa Rica y —sobre todo— la asiduidad con que aparecen colaboració-

(5) «El Avisador»; «Defensor escolar»; «Heraldo de Soria»; «La Provincia»; «Tierra Soriana»; «El Batallador»; «Ideal Numantino»; «Juventud»; «La verdad»; «Voz castellana».
(6) Carta de AM a Miguel de Unamuno (Baeza, ¿1913?). Recogida en A. de Albornoz: «Antología» (citada), I, pp. 102-107.

nes suyas en la revista *Hora de España*, desde el primer número (enero, 1937) hasta el último (núm. 23, 1939) (7). Excepto la asiduidad con que publica sus prosas en *La Vanguardia* y en *La Hora de España* el resto de sus colaboraciones en publicaciones periódicas aparecen de forma aislada y totalmente excepcional. Incluso cuando se propuso dar vida a una sección fija —el caso de «*Los trabajos y los días*» en *El Sol* (1920)— no pasaron de cinco las notas que envió.

Machado no fue, pues, escritor de periódicos como la mayoría de sus contemporáneos, ni para ejercer el comentario literario, ni el político, a no ser en 1938-39, cuando lo juzgó un deber a la par que la puesta en práctica de la única actividad posible para él. Si a esto añadimos, como decía, que la mayor parte de sus colaboraciones periódicas no son de crítica literaria, podemos pensar que la atención crítica a la labor de sus escritores contemporáneos no ocupó demasiado tiempo ni espacio en sus ocupaciones literarias, primaria y esencialmente poéticas y filosóficas. Pero dicho ya esto, podría llevarnos a engaño la afirmación de Guillermo de Torre: «de hecho no llegan a la docena los autores comentados por Machado con motivo de libros recién aparecidos» (8). Para comprender la actitud crítica de Machado ante la literatura contemporánea —y aquí quería llegar— habrá que echar mano, en esta ocasión, no sólo de sus colaboraciones periódicas, sino de la correspondencia, prólogos, homenajes en verso..., etc. que amplían, extraordinariamente, las perspectivas sobre el Machado crítico, y me permiten adelantar lo que debiera ser conclusión: los juicios literarios de A. Machado no hay que buscarlos, primaria y exclusivamente, en sus poco frecuentes prosas periodísticas, sino en el conjunto de su producción. Creo que por la altura de su creación poética, merece la pena tomarse la molestia de rastrear en su obra su sistema de estimativas, sus filias y aun sus fobias, fundamentales para enfocar su poética y su poesía desde otros puntos de ataque y aun por el puro placer de saber lo que gustaba y no gustaba a un poeta que nunca ejerció la crítica asidua de quienes escribieron por los años en que él nos estaba legando su «palabra en el tiempo». Enfocadas así las cosas puedo adelantar que los testimonios de su preocupación literaria son mucho más numerosos que lo que Guillermo de Torre señala.

---

(7) Colaboraciones suyas importantes aparecen en los números: 1; 2; 3; 5; 6; 7; 10; 11; 12; 14; 15; 16; 17; 19; 22; 23.

(8) Torre, G. (de): Op. cit., p. 233.

LA CRITICA

Aunque él no ejerciera de crítico literario, tenía ideas muy claras sobre la función del crítico, a tenor de ellas podemos explicar el que nunca se arriesgara a navegar por tan difíciles aguas:

> «Al crítico corresponde señalar todo fracaso de un propósito como defecto artístico (...) el crítico tiene el deber de señalar el fracaso con relación al propósito del artista y está obligado a descubrirlo. Cuando ni por casualidad acierta a señalarlo, es el crítico quien fracasa» *(Los complementarios,* A. de Albornoz, *Antología,* II, p. 401; ed. D. Yndurain, p. 183).

pero, a continuación, señala que no se podrá considerar fracaso del artista el que no cumpla un propósito que no se planteó, y esto le da pie para atacar a: «muchos pedantuelos malévolos e incomprensivos que cultivan, acaso sin saberlo, la calumnia literaria». No propugna con ello Machado la crítica benévola y meramente contemporizadora, sino que, una vez salvados los «valores» incuestionables del XIX y XX, ataca sin medias palabras a la crítica dominante en su época y no ya sólo a los críticos que señalan fracasos con relación a propósitos que el autor no se planteó:

> «nuestra crítica no logra ser orientadora. Adolece de un defecto esencial: su marcada tendencia a lo arbitrario. Suele hacer afirmaciones rotundas, sin mostrarnos el proceso ideológico por el cual llega a establecerlas. Es crítica de autoridad, en parte 'matonería crítica'» *(La Voz de Soria,* 1-IX-1922).

y todavía matizará, en profundidad, las características de la crítica dominante: afán ditirámbico que aplaude sin haber leído; afán polémico; insuficiencia dialéctica; falta de objetividad —simpatía, antipatía—; expresión alambicada y paráfrasis hinchada; fe en el silogismo; snobismo; narcisismo; tartarinismo *(Ibidem).* Aún serán más duros los ataques contra los espíritus malévolos que hacen crítica mezquina, los satíricos que fustigan con acritud, quienes sólo ven ausencias y no presencias. Nunca Machado defenderá el rigor por el rigor, la inflexibilidad y no ya sólo en esa lección magistral de buen carácter a que ya me refería: juzgar la obra de acuerdo con los propósitos del autor, sino que, lisa y llanamente recomienda:

> «En general, yo os aconsejo que nunca os arrepintáis de los elogios sinceros que prodigáis a la obra (...) siempre estaréis con ellos más cerca de la verdadera crítica que si pretendéis de-

finir una obra por sus faltas o defectos» *(Hora de España,* núm. 22, octubre (1938), pp. 14-15).

y todavía:

«Si alguna vez cultiváis la crítica literaria o artística, sed benévolos. Benevolencia no quiere decir tolerancia de lo ruin o conformidad con lo inepto» *(Juan de Mairena,* C. IV. A. de Albornoz: *Antología,* II, p. 41).

No renuncia Machado a la función esencial del crítico: juzgar, pero no sólo para señalar fracasos, sino con el ánimo templado por la benevolencia y ésta será su actitud aun cuando critique —por ejemplo— la nueva poesía con la que no estaba de acuerdo. Pero en el fondo sigue la inexcusable misión de juzgar, discernir para elaborar un juicio no siempre grato y esto no debió resultar demasiado tentador para un temperamento tranquilo y más melancólico que activo. Por ello no vendrán de su parte muchos intentos de renovación de esa crítica que tan agudamente definía en sus defectos, como hemos visto.

SOBRE LA GENERACION DEL 98

Machado consideró a los escritores del 98 como factores de progreso y renovación, hacia una España nueva y él mismo participó del común de ideas generacionales, en las que no hace al caso entrar aquí. No vio, porque estaba inmerso en ello, lo que en el 98 había de esteticismo y de falta de practicidad: Gil Novales lo apunta muy certeramente:

«Crearon, sí, una terminología, una conciencia de los problemas, pero en cierta manera escamotearon los verdaderos datos de la crisis española, sustituyéndolos por un vago misticismo estetizante, un falso culturalismo y el culto de sí mismos. La generación del 98 es, por antonomasia, la generación escamoteadora (9).

Muy lejos de ello, Machado afirma, con pleno convencimiento:

«La llevada y traída y calumniada generación del 98, en la cual se me incluye (...) ha amado a España como nadie, nos duele España —como dijo, y dijo bien, ese donquijotesco don

(9) Gil Novales, A.: «Antonio Machado», Barcelona, Fontanella, 1970, p. 33. Véase también: Ramón Iglesias: «El reaccionarismo de la Generación del 98» en «Cuadernos Americanos», México (1947), pp. 91-92.

Miguel de Unamuno— como a nadie ha podido dolerle jamás patria alguna. Pero los españoles habíamos soñado con exceso, habíamos vivido demasiado de nuestros antepasados. Nuestro sueño cayó con la bancarrota de las últimas empresas ultramarinas. La razón contundente de nuestros fracasos nos demostró que podía lucharse, pero no vencerse con lanzas de papel (...) y nos volvimos patria adentro. Había que poner un poco de orden aquí» (10).

pero de modo mucho más contundente se expresará todavía:

«Estos jóvenes —Mairena aludía a los que hoy llamamos veteranos del 98— son, acaso, la primera generación española que no sestea ya a *la sombra de la iglesia, si os place mejor, a la* sombra de la sombra de la iglesia. Son españoles españolísimos que despiertan más o menos malhumorados al grito de: ¡sálvese quien pueda!

Y ellos se salvarán, porque no carecen de pies ligeros ni de plumas recias Pero vosotros tendréis que defender su obra del doble *Index Librorum Prohibitorum* que la espera: del eclesiástico indefectible, y... del otro. Del otro también, porque, frente a los que sestean a la sombra de la iglesia, están los que duermen al sol, sin miedo a la congestión cerebral, los cuales llevan también el lápiz rojo en el bolsillo.» («Sigue hablando J. de Mairena a sus alumnos», *Hora de España,* núm. 3, marzo 1937, p. 11.)

Machado, que se consideraba discípulo de los grandes maestros del 98 (entrevista en *La voz de Madrid,* 1938, formada por V. D. M.) aunque después —a pesar de Azorín— se le haya considerado «el poeta del 98», ve con pasión y cierta extremosidad la actitud crítica de los escritores de esta generación que sí actuaron de revulsivo en medio de la atonía general, no hay que olvidar, por otra parte, la enorme ineficacia de sus actitudes netamente individualistas. Con ellos comparte puntos de vista y actitudes que se rastrean no sólo en sus poesías sino en alguna de sus colaboraciones en periódico, aunque —como apunta Gil Novales (11)— logró superar los condicionamientos —desde el punto de vista literario— de modernismo y noventayochismo, que constituyen parte importante en la constitución de su obra literaria.

Por de pronto, los dos textos dedicados al 98 nos muestran hasta qué punto interesaba a Machado España y sus problemas. No formula juicios literarios sino que valora la postura política de unos escritores, aunque en este caso sea la vía más certera de aproximación a

---

(10) Pla y Beltrán: «Notas sobre AM», «Revista Nacional de Cultura», Caracas, 133 (3-IV-1959).

(11) Gil Novales, A.: Op. cit., p. 36

la obra de los hombres del 98. Las prosas de los últimos años de su vida nos revelan hasta qué grado era consciente Machado de que hay cosas mucho más importantes que las bellas letras. En este sentido diré ya que la crítica de Machado, que vamos a ir viendo, rara vez se pierde en los terrenos del análisis de formas, en exclusiva, sino que sus intereses apuntarán más alto: no sólo hacia las funciones sino hacia las explicaciones últimas, desde su voluntad y vocación de filósofo, pero con una clara conciencia del sentido, función y límites de la cultura.

Interesaban aquí solamente los juicios globales sobre la generación del 98 como unidad de actitud, pues ocasión vamos a tener de comprobar que —dentro de su escasa crítica literaria o para literaria— abundan las dedicadas, de modo individual, a los hombres del 98 y —por encima de todos— a Miguel de Unamuno, sin olvidar a Valle-Inclán, Baroja, etc.

LA NOVELA

Para comprender la actitud de Machado ante la novela de su época y de la inmediatamente anterior, no estará de más recordar un precioso testimonio del propio Machado que recoge E. de Ontañón. Se propuso nuestro autor escribir —en 1938— una biografía del héroe anónimo y confiesa a Ontañón: «una pequeña novelita de quince a veinte páginas. Ya estoy pensando hasta cómo va a ser el personaje» (12). Todavía habría que preguntarse por lo que hay de creación novelística, de estructura narrativa, en sus dos apócrifos Mairena, Martín. Pero, en sentido estricto, podemos afirmar que Machado nunca cultivó ni la novela ni las formas más inmediatamente en torno a la novela. Creo que es importante tener esto en cuenta para comprender que la crítica de novela que efectuó, y que paso a estudiar, está formulada desde la mente del poeta-filósofo, quiero decir por alguien que no está en el juego; el recuerdo de Clarín —nuestro inolvidable crítico de novela— es inevitable.

Forzando los límites cronológicos que me he impuesto voy a referirme a unas alusiones de Machado a Juan Valera, porque reflejan, con extraordinaria exactitud, la posición del poeta ante la novela como género literario. Su preferencia de la obra de Valera es muy sintomática de lo que él creía que debía ser la función de la novela, frente al ensayo, pues elige —de los novelistas del XIX— al autor

(12) Ontañón, E. (de): «Ultimas noticias de AM» en «España Libre», Nueva York, 1940.

más descomprometido, partidario del arte por el arte, embellecedor de la realidad y convencido de que la fábula no sirve para demostrar nada. Sabemos muy bien que no era ese el destino que pensaba Machado para la literatura seria, y no será necesario aducir aquí los conceptos de «otredad» en su poesía, sus precisiones sobre lo folklórico o sus frecuentes alusiones a la cultura popular. Puede ser que Machado no viera en la novela una forma seria de literatura, el problema, a fin de cuentas, no sería nuevo.

En Valera destaca Machado la «gracia, ingenio, erudición», pero, una vez más, no juzga los valores literarios, sino que el sentido de esta nota periodística, publicada en *La Voz de Soria* (1-IX-1922), se limita a señalar que escritores de la talla de Valera necesitan varias generaciones para producirse y desaparecen señeros sin dejar descendencia. Pero, insisto, en el valor sintomático de esta elección, dentro de su escasa prosa dedicada a la novela en la que no encontraron atención ni Galdós, Clarín, Pardo Bazán..., etc.

Proust

Para Machado, la obra de Marcel Proust (1871-1922) es un fruto maduro y tardío, que cierra con llave de oro la novela burguesa del ochocientos francés. El novelista analiza su propia historia, una existencia vulgar sin ideales ni heroísmos, con una presencia del pasado que se acumula en la memoria y destinado a perderse, si no se rememora, por su incapacidad de convertirse en porvenir. Supo ver Machado que el verdadero protagonista de la obra proustiana es el tiempo, marcado con el signo ochocentista del siglo que se escucha a sí mismo. Intenta una definición sociológica de los protagonistas:

> «La burguesía con zapatos nuevos que nos pinta Balzac aparece en el alma de Proust en su período declinante y defensivo, madura de nostalgia, horra de idealidad, ansiosa de crear su propia tradición, de convertirse, a su vez, en aristocracia» (*Proyecto de discurso de ingreso en la RAE, 1931, RHM*, 1951, A. de Albornoz: *Antología*, II, p. 68).

Formula, por fin, un juicio global sobre Proust, extraordinariamente exacto a mi entender:

> «Proust es un gran psicólogo, fino, sutil y autoinspectivo, y un gran poeta de la memoria, que evoca, con una panorámica visión de agonizante, toda una fenecida primavera social» (*Ibid*).

Este conocimiento directo de Proust que demuestra Machado, aparte del interés para perfilar su actitud como crítico literario, es relevante por el influjo que ejerció —al decir de Humberto Piñera (13)— sobre su poesía.

Joyce

Juzga, también, la obra capital de Joyce: *Ulises*, aunque —en gran parte— a través del ensayo de E. R. Curtius. Se le escapa el orden frío y sistemático de Joyce, aunque sí supo ver lo que tenía en común con el surrealismo:

> «En el Ulises de *Joyce*, en un solo momento literario, podemos estudiar todo lo que hoy se llama, con *equívoca y desorientadora* denominación, superrealismo: una definitiva desintegración de la personalidad individual por acortamiento progresivo del horizonte mental» (*Ibidem*, p. 69).

A continuación califica y juzga al protagonista joyceano:

> «El sujeto se fragmenta, se corrompe y se agota por empacho de subjetivismo. El desfile vertiginoso de sus imágenes no es ya el afluir de una conciencia, porque estas imágenes (...) pretenden valer *por sí mismas, no pertenecen a nadie, no guardan relación* con nadie entre sí» (*Ibidem*, pp. 69-70).

de aquí que considere, en conjunto, al *Ulises* como un callejón sin salida, una vía muerta del solipsismo lírico del ochocientos que Machado había creído superar en su poesía mediante la otredad del yo, la natural comunicación propia de la poesía.

Machado insiste, machaconamente, en la falta de pensamiento genérico, de lógica, y tanto debió sorprenderle el *Ulises* que llega a preguntarse si es obra de un loco, para concluir que es producto de una inteligencia superior, capaz de someter muchos cientos de páginas a un expurgo de lógica externa, y matizará estos extremos con una marcada toma de posición:

> «La obra de Joyce pretende ser el poema de la percepción, horra de lógico esquematismo, mejor diré de la expresión directa *del embrollo sensible, la caótica algarabía en que colaboran, con* la heterogeneidad de las sensaciones, toda suerte de resonancias viscerales. Exigir inteligibilidad a esta obra carece de sentido,

(13) Piñera, H.: «Tiempo de Proust en el tiempo de Machado», «La Torre», P. Rico (1965), pp. 137-154.

> porque el lenguaje no tiene en ella nada que comunicar. Las palabras, a veces, se reúnen en frases que parecen significar lógicamente algo, pero pronto observamos que se asocian al azar o por virtud de un mecanismo diabólico. El lenguaje es un elemento más del caos mental, un ingrediente del bodrio psíquico que el poeta nos sirve» (*Ibidem*, pp. 68-69).

Machado, como decía, no captó el orden interno del *Ulises* y se equivocó al anunciar una salida de estos «infiernos» para *rivedere le stelle* como el Dante. No pudo pensar que lo que para él era caótica y satánica organización, vendría a colocarse en la base de la renovación de la novela contemporánea, que encontraría inagotable filón en las técnicas del *Ulises*, de los que se servirá, a veces, hasta la saciedad.

Valle-Inclán

En dos ocasiones escribió A. Machado sobre Valle-Inclán: con motivo de su muerte en 1936, tras el apócrifo Juan de Mairena, y en 1938, en que redacta un extenso prólogo para *La Corte de los milagros*.

En 1936 (capítulo XLI de *Juan de Mairena*) apenas formula ningún juicio literario ni de valoración estética de la obra de Valle-Inclán. Con extraordinaria ternura se refiere a la conocida anécdota de Valle autonombrándose mayor honorario del ejército de tierra caliente, aunque —dice Machado—:

> «lo propio de este hombre, más que el heroísmo guerrero, es la santidad, el afán de ennoblecer su vida, su ardiente anhelo de salvación (...) Valle-Inclán será el santo de nuestras letras (...). Un caballero sin mendiguez ni envidia» (*Juan de Mairena*, capítulo XLI).

Recoge un hecho fundamental para valorar las actitudes más íntimas de Valle: él, que había creado a Bradomín, cuando muere en Compostela con su catedral, su cabildo, su botafumeiro, da la orden fulminante de que lo entierren civilmente: «el santo inventor de Bradomín se debía a la verdad antes que a los inventos de su fantasía».

En el prólogo a *La Corte de los milagros*, 1938, Machado continúa con la caracterización humana del escritor (capaz de grandes hazañas aunque no las realizara, extraordinaria resistencia para el sufrimiento físico, gran andarín, «tan literato pero mucho más que un literato», consagración a su arte como tarea ardua y espinosa, infle-

xible lealtad a sus deberes de escritor, voluptuosidad del ayuno, etc.). Machado va contra la excesiva utilización del anecdotario de Valle-Inclán, dignificando a don Ramón:

> «Nadie llevó la pobreza y la mala fortuna del literato español con mayor dignidad y más carencia de toda mendiguez que nuestro don Ramón» (Prólogo a *La Corte de los milagros,* Editorial Nuestro Pueblo, 1938, A. de Albornoz: *Antología,* I. p. 166).

Urgido por las circunstancias, quizá, sitúa políticamente a don Ramón, sin demasiada objetividad:

> «Don Ramón, a pesar de su fantástico marquesado de Bradomín, estaría hoy con nosotros, con cuantos sentimos y abrazamos la causa del pueblo (...) muchas de sus hazañas soñadas se hubieran convertido en realidad» (*Ibidem,* p. 167).

Son muy parcos, pero existen, los juicios literarios de Machado sobre don Ramón, en el prólogo a que vengo refiriéndome. Después de reconocer que la crítica literaria de su tiempo se ocupó muy poco de la obra de Valle-Inclán y ayudó menos a comprender e interpretar al escritor, resume, certeramente, lo que constituye el mayor logro de Valle:

> «El no fue nunca enemigo sistemático de lo específicamente académico. Al contrario. Para él, más que para nadie, la lengua era materia inapreciable e instrumento precioso del arte literario. Muchos años de su vida había consagrado a conocerla, a manejarla, a enriquecerla y hasta a pulirla. Todo cuanto se relacionaba con el lenguaje, desde la fonética hasta la semántica, le interesaba» (*Ibidem,* pp. 165-166).

Lo compara con Galdós, para bien y para mal:

> «olvida, a veces, lo que nunca olvidaba Galdós: mostrar al lector el esquema histórico en el cual encuadraba las novelas un tanto frívolas de sus *Episodios nacionales.* Pero don Ramón, aunque menos pedagogo, es mucho más artista que Galdós, y su obra es, además, mucho más rica de contenido histórico y social que la galdosiana» (*Ibidem,* p. 167).

extremo, este último, más que discutible.

Ya decía más ariba que Machado no practica la crítica aséptica, ajena a las circunstancias materiales del escritor. Un excelente muestra de ello es la relación que establece entre la «estética» de Valle y las consecuencias económico-sociales para el escritor:

«consagrado (...) a una labor de formación y aprendizaje constante y profunda, a la creación de una nueva forma de expresión, a la total ruptura con el lugar común, a lo que él llamaba la unión de 'las palabras por primera vez', tuvo que renunciar para ello a todas las ventajas materiales que se ofrecían entonces a las plumas mercenarias, a las plumas que se alquilan hechas para el servicio de causas tanto más lucrativas cuanto menos recomendables. Desde este punto de vista ningún escritor menos fascista que don Ramón María del Valle-Inclán» (*Ibidem*, p. 163).

Otras relaciones literarias que no hacen al caso aquí han sido estudiadas por Carballo Picazo y A. W. Philips (14).

Un juicio de conjunto excelente de gran penetración y agudeza, aunque podamos discrepar, nos lo ofrece en carta a Ramón Pérez de Ayala (sin fecha):

«Muy entusiasta soy yo del maestro Valle; pero creo que a su obra cuadra mejor la forma expositiva que la dialogada. Su diálogo excesivamente cortado y sentencioso necesitaría un poco de dialéctica para un tal diálogo. Encuadrado dentro de la prosa descriptiva estaría mejor. Con todo, su teatro es bello por su dinamismo y por cierto ambiente popular que, a guisa de aura, acompaña a los personajes» (carta citada).

Pérez de Ayala

Decía más arriba que la crítica literaria de Antonio Machado resulta demasiado breve si la buscamos solamente en lo publicado, sea en periódicos, prólogos..., etc. Hay que atender, también, a la correspondencia, y esto hace al caso a propósito de Pérez de Ayala. Nunca escribió Machado sobre Pérez de Ayala, pero conservamos dos cartas dirigidas a este autor (15). La primera (fechada en Segovia de 29 de enero de 1922) es un simple acuse de recibo de las dos últimas novelas de Pérez de Ayala. En ella confiesa que ya había leído *Luna de miel, luna de hiel* y formula un juicio crítico general sobre la obra de Pérez de Ayala, muy de acuerdo con lo que venimos viendo (16):

«Con usted renace la novela de invención ingeniosa y olvidamos la novela realista de observación fría y anotación demorada

(14) Carballo Picazo, A.: «AM y Valle Inclán», en «CHA», LIV, 160 (1963; Phillips: «Algo más sobre AM y Valle-Inclán», «CHA», 185 (1965), pp. 557-60.

(15) Fue Andrés Amorós quien descubrió las dos cartas de AM a Pérez de Ayala, entre los papeles de éste.

(16) No he podido consultar: (A) F.: «Pérez de Ayala y AM» en «Argentina Libre», Buenos Aires (17-X-1940).

de lo externo y anecdótico. Pero en sus obras hay una alegría madura y un doble amor a las ideas y a la naturaleza que no tiene precedentes en nuestras letras» (A. de Albornoz: *Antología*, II, página 215).

Juicio que se corresponde, perfectamente, con la concepción de la novela que tenía Machado y que expresa —generalizando— en Juan de Mairena («Sobre la novela») y en *Mairena, póstumo:*

«Lo que hace realmente angustiosa la lectura de algunas novelas (...) es la anécdota boba, el detalle insignificante, el documento crudo, horro de toda elaboración imaginativa, reflexiva, estética» *(Juan de Mairena,* cap. XXXII. A. de Albornoz: *Antología,* II, página 218).

«Es muy posible que la novela moderna no haya encontrado todavía su forma, la línea firme de su contorno. Acaso maneja demasiados documentos, se anega en su propia heurística (*Ibidem*).

«Lo que hará algún día insoportable la lectura de muchos libros actuales de *amena lectura* es el cúmulo de detalles insignificantes e impertinentes que en ellos advertimos» («Miscelánea apócrifa. Habla Juan de Mairena a sus alumnos», *Hora de España, núm. 14,* febrero 1938, p. 6).

No cabe demasiada duda, a la vista de estas afirmaciones, sobre las preferencias literarias de Machado en lo que a novela se refiere. Su desprecio de la novela realista y naturalista es manifiesto, ya me refería a ésto. Pone el acento en la reelaboración artística: los juicios sobre Valera, Valle y Pérez de Ayala permiten insistir en ello.

En otra carta a Pérez de Ayala, sin fecha, precisa más sus ideas en torno al novelista:

«su obra es siempre de poeta, yo la encuentro tan por encima de lo que se escribe aquí (...) tan de otro clima estético y de espiritualidad tan al margen de nuestra actual novelística, que no encuentro unidad castiza con que medirlo (...). Usted, como el maestro Unamuno, saca poesía de las ideas, fecunda usted a las viejas madres, pero, aparte de que sus realizaciones son más logradas, su idea es muy otra, es francamente renacentista (...). Siente usted la dignidad de la naturaleza y su idealismo es helénico; su estilo cada vez más clásico, sin barroquismo alguno» (A. de Albornoz: *Antología,* II, p. 216).

Abundamiento, pues, en su hostilidad por la novela que incorpora la realidad sin elaborarla artísticamente y que será aspecto fundamental de su propio hacer poético, cuando intentó salir del intimismo en busca de la objetividad externa.

Pío Baroja

En 1922, recoge Machado, en *Los complementarios,* un extenso comentario sobre la novelística de Pío Baroja, a propósito —fundamentalmente— de *La sensualidad pervertida,* aunque, a partir de ella, generalizará sobre el sistema literario del novelista. Interesa, pues, ir antes a lo general que a lo particular, para captar cómo entendía A. Machado la obra del «novelista del 98», lejos temperamental y literariamente de los gustos del poeta y a distancia —creo— de la concepción que tenía Machado de la novela ideal, tal y como hemos visto hasta aquí. Pero Machado, una vez más, intenta buscar lo positivo (recuérdense sus postulados teóricos sobre la labor del crítico) dejándose en el tintero los aspectos negativos y disconformidades que, sin duda, las debió de haber, a tenor de sus juicios generales sobre novela:

> «La última promoción literaria señala en las novelas de Baroja algo de lo que falta: invención, esmero en la forma, ingenio para combinar efectos y aventuras..., etc. Pero nadie, que yo sepa, ha señalado lo que Baroja tiene sobre todos sus contemporáneos españoles. Con Baroja el hombre europeo del siglo XIX es, por vez primera, héroe de novela española. Por eso las novelas de Baroja son las únicas que no se nos caen de las manos.
>
> En él encontramos el culto de la acción, no exento de superstición, y, como problema dilecto de sus meditaciones, el conflicto entre el pensar y el querer. El personaje central de las novelas de Baroja suele ser un intelectual decididamente anti-intelectualista, que achaca su fracaso en la vida, su insuficiencia biológica y aun su propia inexistencia, a sus hábitos de reflexión» (*Los complementarios,* ed. D. Ynduráin, p. 91).

Machado vuelve, insistentemente, sobre las características del héroe barojiano que calificará de intelectual convicto de fracaso, aventurero malogrado. A propósito del héroe de *La sensualidad pervertida,* partiendo de las actitudes de Werther de Goethe, establece un paralelo con la obra de Stendhal e intenta calificar sociológicamente las actitudes del protagonista, forma esta de hacer no nueva en Machado, como hemos tenido ocasión de comprobar:

> «El Luis Murguía de Baroja tiene, a mi juicio, una secreta vocación stendhaliana: el impulso erótico de la burguesía posrevolucionaria no se ha extinguido en él, pero le falta alegría fisiológica, le sobra reflexión y desconfianza de sí mismo. Ha nacido al declinar el mundo burgués, en época de cansancio y agotamiento de una clase que vive ya en actitud defensiva y en la

cual todo napoleonismo —aun el simplemente erótico— se hace imposible (*Ibídem*).

En las características del protagonista barojiano, Machado ve una clara influencia de Schopenhauer y su interpretación de Kant. El invocar esta influencia da pie a Machado para demorarse en largas disquisiciones sobre «lo real» que no hacen específicamente al caso del autor que comenta, pero esto prueba que su auténtica pasión —como ya dije— era la ciencia filosófica y no la ciencia literaria. Y Machado resume con soltura de lector profundo —otra cosa son sus propias formulaciones filosóficas— las teorías de Schopenhauer, Kant, para ir a desembocar en Hegel y la influencia de todos ellos en el sistema de pensamiento del hombre moderno. No hace al caso entrar en más detalles aquí, pero sí quiero recordar que una vez más medita Antonio Machado sobre *la realidad, la razón*, motivos que aparecen recurrentemente en sus apócrifos, y que volveremos a encontrar en sus críticas a la poesía contemporánea.

Machado no alaba a Baroja, no era esa su forma ideal de novelar, pero no lo ataca, cumpliendo los preceptos que había señalado para el crítico, sobre todo el de juzgar según los propósitos del autor, sin atribuir defectos, partiendo de lo que el escritor no se había propuesto realizar.

PROSA NO NOVELISTICA Y ENSAYO

Su admiración intelectual iba fundamentalmente hacia Unamuno y Ortega, pero antes de referirme a las relaciones de crítica literaria de Machado con estos pensadores, prestaré breve atención a los escasos comentarios sobre otros escritores.

Azorín

Machado acusa recibo, en verso, del libro *Castilla* de Azorín, recreando la monotonía y la sensación de tiempo y ausencia en una venta castellana, la de Cidones, en la carretera de Soria a Burgos. Pero, claro, no se trata de crítica literaria, aunque es importante traerlo aquí a colación por lo que tiene de testimonio de los gustos de Machado, en cuanto que se trata de un homenaje poético al maestro Azorín. Pero en otra composición poética, «Desde mi rincón (CXLIII»), fechada en Baeza en 1913 y dedicada, también, al libro *Castilla* «del maestro Azorín», Machado no sólo recrea motivos de

dicho libro, como dice en la dedicatoria, sino que —en verso— valora no sólo la obra sino la actitud —como es habitual en su crítica— del maestro Azorín:

«Basta, Azorín, yo creo
en el alma sutil de tu Castilla
y en esa maravilla
de tu hombre triste del balcón, que veo
siempre añorar, la mano en la mejilla
(......)
buen Azorín, por adopción manchego,
que guardas en tu alma ibera,
tu corazón de fuego
bajo el recio almidón de tu pechera
—un poco libertario
de cara a la doctrina,
¡admirable Azorín el reaccionario
por asco de la greña jacobina!—;
pero tranquilo, varonil —la espada
ceñida a la cintura
y con santo rencor acicalada—,
sereno en èl umbral de tu aventura!
(«Desde mi rincón», *PC.* CXLIII.)

Antonio Machado, el bueno, absuelve —no era su camino el del látigo— el conservadurismo de Azorín. Ya antes había señalado en un artículo publicado en *El Porvenir castellano* —el año de su fundación, 1912— el valor de su estilo:

> «Se le ha acusado de frialdad. Nada más injusto. Azorín es ferviente, cordial, apasionado; pero sabe imponerse la medida, la concisión, la justeza como férreas disciplinas (...). Sabe también que la belleza no es algo que se cuelga o se añade a las cosas, sino lo que ellas mismas tienen. Sabe que la hipérbole, la exageración, el encomio, lejos de dar, quitan...» *(El Porvenir castellano,* 22 julio 1912).

Después se referiría Machado —como muestra J. M. Valverde (17)— al creciente reaccionarismo de Azorín, pero siempre sin descompostura y con el elogio atenuante por delante.

Maeztu

Machado —como muestra J. L. Vázquez Dodero (18)— felicita efusivamente a Maeztu por la publicación de su libro *Defensa de la*

(17) Valverde, J. María: «Azorín», Barcelona, Planeta, 1972, Cap. 19.
(18) Vázquez Dodero, J. L.: «De AM a Ramiro de Maeztu», «ABC», 29-X-1959.

Hispanidad. Pero no va más allá del elogio con una crítica matizada en juicios literarios.

Giménez Caballero

El 15 de mayo de 1928, publicaba E. Giménez Caballero un elogioso artículo en *La Gaceta Literaria* (19) sobre el valor proverbial de la poesía de Antonio Machado. En ese mismo número se incluye una carta de Machado a G. Caballero, en la que elogia la cultura sin exhibición y la meritoria labor de la *Gaceta* bajo su dirección, y precisa:

> «Ustedes, con el bendito Ortega, contribuyen a libertarnos del aparato francés que, como alimento, venimos chupando hace dos siglos» (*Op. cit.*).

Después calificará a Giménez Caballero: «gran estandarte, cartelista y jaleador de un ejército juvenil» (*Gaceta Literaria,* 1 marzo 1929).

D'Ors

En el soneto «A Eugenio d'Ors» (Avila, 1921), presenta certeramente a Xenius como:

> «*Un amor que conversa y que razona,*
> *sabio y antiguo —diálogo y presencia—*
> *nos trajo de su ilustre Barcelona;*
> *y otro, distancia y horizonte: ausencia.*» (*Cit.*)

Pero interesa mucho más, a los propósitos de este artículo, un comentario, en prosa, a la obra orsiana:

> «El gran mérito de 'Xenius' consiste, a mi juicio, en haber sustituido en sus hábitos mentales el afán polémico, que se acerca a las cosas con una previa antipatía, por el diálogo platónico y la mayéutica socrática» (20).

J. M. Valverde (21) afirma que lo que más le interesó a Machado en la prosa orsiana fue su actitud ante los demás, su tono «de so-

(19) Giménez Caballero, E.: «A Occidente por Oriente. Valor proverbial de AM», «Gaceta Literaria», 15-mayo-1928.

(20) «AM. Obras. Poesía y prosa» (reunidas por A. de Albornoz y G. de Torre), Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 801-802.

(21) Valverde, J. María: «Antonio Machado», Madrid, Siglo XXI, 1975, p. 206.

ciedad», urbano y conversacional, y supo valorar y utilizar las sugerencias formales del estilo orsiano (recuérdese el intento de sección fija en *El Sol*, 1920, a que ya me he referido). Conservó la simpatía hacia el estilo y la persona de D'Ors, como en el caso de Azorín, a pesar de las divergencias políticas, pues no hay que olvidar la evolución de Xenius hacia un ideal de fascismo estético. El estilo «bien educado» de D'Ors cautivó a Machado, más allá de la ideología, que respetó aunque no compartiera; actitud que no adopta D'Ors en su *Carta de Octavio de Romeu al Profesor Juan de Mairena* (22).

Unamuno

La asiduidad, interés y fecundidad de las relaciones entre Unamuno y Machado superan en intensión y extensión los obligados límites de este artículo. A ellas han prestado importante atención A. de Albornoz, Sánchez Barbudo, López Morillas, Chaves, Ribbans, Zambrano, Cossío, Rejano, García Blanco, Rovetta (23). No es lugar éste para enjuiciar los resultados de la larga admiración de Machado por Unamuno, sus afinidades y hasta su intimidad, si hacemos caso a Concha Espina que apunta que Unamuno fue el único confidente de los amores secretos de Machado con Guiomar (24). Remito a la lectura crítica de tan amplia bibliografía, dejando para este lugar solamente un recorrido por los juicios literarios que formuló Machado.

Guillermo de Torre observa, creo que con justicia, que Machado se «unamuniza» al comentar la obra de Unamuno e incluso al contestar a sus cartas (25). Tal es así que sus notas, muchas veces, son una auténtica paráfrasis, hecha con el espíritu de discípulo encaminado a descubrir lo permanente unamuniano. Aurora de Albornoz (26) re-

(22) «CHA», 11-12 (1949), pp. 289-300.

(23) A. de Albornoz: «La presencia de M de U en AM», Madrid, Gredos, 1968; A. de Albornoz: «M de U y AM», «La Torre», IX, 35, 36 (1961); A. Sánchez Barbudo: «Estudios sobre Unamuno y Machado», Madrid, Guadarrama, 1959; J. López Morillas: «Intelectuales y espirituales. Unamuno, Machado, Ortega, Marías, Lorca», Madrid, RO, 1961; J. C. Chaves: «La admiración de AM por U», «CHA», 155 (1962); G. Ribbans: «Unamuno and AM», «BHS», XXXIV (1957); G. Ribbans: «Unamuno and the younger writers in 1904», «BHS», XXXV (1958); G. Ribbans: «Niebla y soledad: aspectos de Unamuno y Machado», Madrid, Gredos, 1971; M. Zambrano: «AM y Unamuno», «Sur», VIII, 42 (1938); F. de Cossío: «Los encuentros», «Norte de Castilla», Valladolid, 7-3-1922; J. Rejano: Darío, Unamuno y Machado», «Las Españas», México, 1946. M. García Blanco: «En torno a Unamuno», Madrid, Taurus, 1965 (pp. 215-291); C. Rovetta: «Unamuno y AM», La Prensa, Buenos Aires, 26-IC-1965.

(24) Espina, C.: «De Antonio Machado a su grande y secreto amor», Madrid, Lifesa, 1950, p. 103.

(25) Torre, G. (de): Op. cit., p. 234.

(26) «Luz» (poema). En «Alma Española», año II, núm. 16, Madrid, 21 febrero 1904.
— «Divagaciones (En torno al último libro de Unamuno)». En «La República de las Letras», núm. 14, Madrid, 9 agosto, 1905.
— «A don Miguel de Unamuno» poema). En «Campos de Castilla», 1912.

coge —aparte de la correspondencia— un total de catorce «escritos» de Machado sobre Unamuno. De ellos, solamente dos son comentarios sobre libros de Unamuno recién aparecidos, publicados en periódicos; siete son artículos periodísticos en que enfoca, globalmente, la obra y la persona de don Miguel de Unamuno. Además cuatro homenajes en verso a don Miguel y una «nota» a su muerte.

En 1905 recibía con un extenso comentario —aparecido en *La República de las Letras,* núm. 14, 9-IX-1905— la publicación de *Vida de Don Quijote y Sancho.* En él admira al sabio, su heroica y constante actividad espiritual, su admirable sinceridad, para descubrir con criterio exacto:

> «las notas en él dominantes son: el impulso acometedor, la ambición de gloria y la afirmación constante y decidida de su personalidad» (*Art. cit.).*

y ¡cómo no! se refiere en tono elogioso a la agresiva combatividad de don Miguel contra la miseria intelectual «que nos abruma», pero reconociendo que los bellos sermones de Unamuno «no son voces de apocalipsis, sino palabras vivificadoras, como él dice, que exhortan a una interna renovación». Por otra parte no deja de prestar atención, Machado, a la «forma» y «organización» del libro:

> «Mucho nos recuerda Unamuno, en sus escritos, a nuestros mejores místicos, por la expresión sinuosa y asimétrica, tan castiza, por el deseo de envolver y dominar espiritualmente y por el mucho pelear interior que no le deja punto de reposo (...) os diré que el libro de Unamuno está muy bien escrito, (...) tiene, además, de la lengua que emplea profundo conocimiento (...). Y reparad, ya que nos paramos en la forma, en que no es Unamuno de los que sirven su pensar simétricamente ordenado, o cortado

---

— «Don Miguel de Unamuno» (nota sobre Unamuno atribuida a Antonio Machado). En «El Porvenir Castellano», núm. 2, Soria, 4 julio, 1912.
— «Algunas consideraciones sobre libros recientes: 'Contra esto y aquello', de Miguel de Unamuno». En «La Lectura», año XIII, núm. 11, Madrid, julio, 1913.
— «Poema de un día. Meditaciones rurales». En «Poesías completas», 1917.
— «Leyendo a Unamuno». En «La Voz de Soria», 1 septiembre, 1922.
— «Parergon». En «Nuevas canciones», 1924.
— Unamuno, político». En «La Gaceta Literaria», Madrid, 1 abril, 1930.
— «Mairena y el 98—Un premio Nobel». En «Sol», Madrid, 17 noviembre, 1935 (incorporado después a «Juan de Mairena»).
— «Los cuatro Migueles». En «Hora de España», núm. 3, Valencia, 1937.
— «Miscelánea apócrifa: Notas sobre Juan de Mairena» (ensayo sobre Heidegger, en el que habla de Unamuno). En «Hora de España», número 13, Valencia, 1937.
— «A la muerte de don Miguel de Unamuno...» (nota). En «Madrid, Cuadernos de la Casa de la Cultura», núm. 1.
— «Unamuno». En «Revista de las Españas», 1938.
— «De la correspondencia de M. de Unamuno, I, Cartas de A. Machado» (ed. M. García Blanco), «RHM» (1957).

en lonchas, (...) que a esta faena *llaman* algunos literatura. No es Unamuno de estos bastardos de Boileau, gente académica y desalmada, sino españolísimo en la expresión (...). Cierta rudeza y montuosidad hay, no obstante, en la prosa de Unamuno, que nos hace pensar en la tierra vasca; pero esto de que un escritor recuerde a su tierra, más es virtud que un defecto» *(Art. cit.)*.

y algo que, a Machado, siempre le preocupó y le interesó en toda obra literaria:

«digo que está impregnado de tan profundo y potente sentimiento, que las ideas del pensador adquieren fuerza y expresión de imágenes de poeta (...). *Sólo el sentimiento es creador* (...) *ni* las ideas de los pensadores ni las imágenes de los poetas son nada fuera del sentimiento de que nacen (...). La pura ideología y la fría imaginativa son deleznables» *(Art. cit.)*.

La última frase constituye la piedra angular de todo el sistema estético y crítico de Antonio Machado; refleja criterios que aplicará siempre, tanto al juzgar la obra de los demás como al explicar la suya propia; a fin de cuentas, el equilibrio intuición-razón: ideal estético en que insistió —sin desfallecimiento— hasta los últimos momentos de su vida. Por fin una frase de *Vida de Don Quijote y Sancho* le servirá para resumir todo el pensamiento de Unamuno: «La verdad no es lo que nos hace pensar sino lo que nos hace vivir.»

El comentario al libro *Contra esto y aquello* (*La Lectura*, 151, 1913) comienza con unas atinadas consideraciones a tono con lo que hoy hemos dado en llamar sociología del libro. Machado se refiere a los problemas de difusión del libro, firmemente convencido de que a él le corresponde la extensión de la cultura, más que a Universidades e Institutos. Pide que se aumente la propaganda sobre libros nuevos, iniciando al pueblo en la lectura mediante los modernos antes que los clásicos y afirma: «fundamos, entre unos cuantos amigos, un periodiquillo con el sólo objeto de hacer la propaganda del libro» (se refiere a *El Porvenir Castellano*).

Machado ve una base religiosa en el patriotismo de Unamuno, ajeno a todo campo político concreto pero especialmente hostil al conservadurismo de los neocatólicos franceses y sus influencias en España. A partir de aquí dedica Machado todo su comentario a atacar lo francés, actitud que le une estrechamente con Unamuno. Con gran vehemencia llega a afirmar:

«La Francia actual literaria y filosófica se caracteriza por una carencia absoluta de originalidad, por una tendencia mezquina-

> mente reaccionaria y por una farsantería que sería cómica si no estuviese mezclada con terrores de Apocalipsis» *(Art. cit.)*.

De Francia solamente recibe la cultura contemporánea: sensualismo, anarquismo, pornografía, decadentismo y pedantería aristocrática. Al pensar así, Machado está haciendo una puntual paráfrasis del libro de Unamuno, pero falta —por completo— el comentario crítico al libro.

En 1922 publicó Machado en *La Voz de Soria* una brevísima nota sobre Unamuno:

> «Para curarnos de la melancolía literaria no hay como leer a Unamuno. He aquí el gran llavero que no viene a cerrar, sino a abrir (...) avanza, en efecto, don Miguel, abriendo puertas y dejando siempre la llave en la cerradura» (*La Voz de Soria*, 1-IX-1922).

Años más tarde, 1937, refiriéndose a la muerte de don Miguel, caracterizó —certeramente— las invariables de su vida y obra: le da —sin reservas— el título de filósofo que le habían negado y aún lo considera precursor de la metafísica existencialista, que renace en Europa en los últimos años de Unamuno. Incide en algo que era vital en Unamuno: la no resignación ante la muerte, su antisenequismo y su no estoicismo; a la vez que intenta una recuperación para la causa popular (Madrid: *Cuadernos de la Casa de Cultura*, 1-2-1937) (27).

En artículo publicado en *La Gaceta Literaria* (79, Madrid, 1930), Machado traza un apasionado retrato político de don Miguel, situándolo por encima de partidos, por encima del mero afán de acaudillar a las masas, aunque con un profundo amor al pueblo y respeto a los valores del espíritu. Político sin máscara, revulsivo de conciencias, ya con una extensa obra a la que Machado otorga funciones muy concretas:

> «El ha iniciado la fecunda guerra civil de los espíritus, de la cual ha de surgir —acaso surja— una España nueva. Yo le llamaría el vitalizador, mejor diré, el humanizador de nuestra vida pública» *(Art. cit.)*.

Las cartas que escribe Machado a Unamuno se ocupan casi siempre —en exclusiva— de problemas políticos y religiosos, volviendo, una y otra vez, sobre motivos recurrentes que preocupaban a Macha-

(27) Con ligeras variantes reproduce este comentario en «Carta a David Viglsdsky» en «Hora de España», núm. 4 (abril, 1937), pp. 245-250 (5-10 del número).

do: ataques a la Francia reaccionaria y al reaccionarismo en general; beocia nacional; indigencia cultural y espiritual; vaticanismo, clericalismo y falsa religiosidad del pueblo hispano; alabanza del republicanismo..., etc. (28). No es una correspondencia entre «literatos», pocos juicios sobre las bellas letras, para prestar atención a problemas más acuciantes e importantes en la vida nacional. Nunca largas discusiones literarias, ante aspectos de la vida nacional que se imponía con mayor urgencia a los corresponsales. De cuando en vez, Machado deja deslizarse algún juicio literario o paraliterario y elogios a la obra del que considera su maestro:

> «Su composición 'Bienaventurados los pobres' que me ha hecho llorar» (¿Baeza, 1913? A. de Albornoz: *Antología,* I, p. 102).
> «leí su composición sobre el Cristo de Palencia, que encierra tanta belleza y tanta bondad como esta del éxodo del campo» *(Ibidem).*
> «He dedicado mucho tiempo a leer y comentar sus libros. Toda propaganda de ellos me parece poca. En Soria fundamos un periodiquillo para aficionar a las gentes a la lectura y allí tiene usted algunos lectores» (*Ibidem,* p. 103).
> «comprendo también su repulsión por esas mandangas y garliborleos de los modernistas cortesanos» (*Ibidem,* p. 104).
> «(...) los hombres que van dejando huella en el alma nacional, como usted y Costa en nuestra época, son aquellos que más desafinan en el concierto cortesano y los que no han buscado la cultura hecha (...). Su voz parece ruda y extemporánea, pero, al fin, comprendemos que estaban a tono con realidades más hondas y verdaderas» (*Ibidem,* p. 105).

A pesar de lo que decía hay una carta (Baeza, 16 de enero, 1918) que —en gran medida— es un comentario extenso a una obra de Miguel de Unamuno: *Abel Sánchez,* aunque ésta sea —también— el gran pretexto para una extensa meditación cordial y sentimental sobre el cristianismo, una emocionada visión de Cristo por el mismo Machado que tanto había escrito sobre el clericalismo, el vaticanismo y la falsa religiosidad que olía a cera y sacristía.

Me interesa presentar el juicio global que sobre *Abel Sánchez* formula Machado:

> «Recibí su *Abel Sánchez,* su agrio y terrible Caín, más fuerte a mis ojos que el de Byron, porque está sacado de las entrañas de nuestra raza, que son las nuestras, y habla nuestra lengua materna. Bien hace usted en sacar al sol las hondas raíces del erial humano; ellas son un índice de la vitalidad de la tierra y, además,

(28) Para las cartas de 1913, 1915 y 1921, véase A. de Albornoz: «Antología I» (citada), p. 102

es justo que se pudran al aire, si es que ha de darse la segunda labor, la del surco para la semilla (...). Es un capítulo del libro de las generaciones, o sea del libro del amor del hombre a sí mismo y a su prole (...). Yo no veo en este libro fundamental sino la gran lucha del hombre para crear el sentimiento de la fraternidad, que culmina en Jesús» (A. de Albornoz: *Antología*, III, páginas 140-141).

Como decía, el libro de Unamuno es excusa y acicate para que Machado nos presente sus propias ideas sobre el cristianismo y el amor. Proclama que entre el corazón y la cabeza él toma abierto partido por el primero y en este sentido se acerca a la doctrina de Cristo que:

«nos reveló valores universales que no son de naturaleza lógica, los nuevos caminos de corazón a corazón por donde se marcha tan seguro como de un entendimiento a otro» (*Ibidem*, p. 144).

La piedra angular de la doctrina de Cristo es para Machado —y este es el sentido último que él ve al *Abel Sánchez*— la humildad en contra del espíritu del cainismo. El amor que Cristo ordena es un amor sin orgullo, sin deleite en nosotros y en nuestra obra; es decir, no se trata de amar al prójimo porque veamos en él un espejo de nosotros mismos, eso sería narcisismo anticristiano. Machado quiere ver en *Abel Sánchez* la proclamación de la fraternidad que culmina en Jesús y que sólo puede aparecer cuando el hombre es capaz de superar el ciego impulso de la generación, frente a Caín que «es también un semental». Pero reconoce Machado que, a pesar de Cristo, el cainismo perdura:

«pasa del individualismo a la familia, a la casta, a la clase, y hoy lo vemos extendido a las naciones, en ese sentimiento tan fuerte y tan vil que se llama patriotismo» (*Ibidem*, p. 142).

Considera Machado que *Abel Sánchez* —en este tornar frecuente de Unamuno al Viejo Testamento— es el libro precristiano para expulsar de nuestras almas al gorila genesíaco que todos llevamos dentro y urge a don Miguel a que escriba su novela cristiana. De la honda impresión que causó en el alma de Machado, estimulando reflexiones, es buen testimonio la calurosa imprecación con que termina su carta: ¡Guerra a Caín y viva el Cristo! Todavía volverá a insistir Machado —en varios lugares— sobre el cristianismo y el profundo conocimiento de Cristo que tenía Miguel de Unamuno (29).

(29) Véase A. de Albornoz: «La presencia de M. de Unamuno» (citada), pp. 83 y ss.

En otras cartas (30) Machado confiesa a Unamuno su gran admiración y devoción por su *El Cristo de Velázquez*, pero sin detenerse a comentar ni a enjuiciar la obra. También en una carta de 1922 (31), Machado comunica a Unamuno su lectura de *Andanzas y visiones españolas*, tras haber leído *Por tierras de Portugal y de España*. Le promete un estudio sobre *Andanzas*... pero parece que no llegó a publicarlo, parco como era en su producción de crítica literaria en prosa. Pero nos demuestra la asiduidad y devoción continuada de Machado hacia los libros de Unamuno, tal y como el poeta había dicho —en su más puro y perfecto medio de expresión— en 1913:

> «*Libros nuevos. Abro uno*
> *de Unamuno.*
> *¡Oh, el dilecto,*
> *predilecto*
> *de esta España que se agita,*
> *porque nace o resucita!*
> *Siempre te ha sido, ¡oh Rector*
> *de Salamanca!, leal*
> *este humilde profesor*
> *de un instituto rural*» (PC, CXXVIII).

En artículo publicado en *El Sol* (17 de noviembre de 1935), vuelve a deshacerse Machado en elogios hacia el «sabio» pero, sobre todo, vuelve a recalcar el poder de incitación de quien viene a:

> «dar cuerda a muchos relojes —quiero decir a muchas almas— parados en horas muy distintas y a ponerlos en hora por el meridiano de su pueblo y de su raza» *(Art. cit.)*.

La actitud ante la muerte de Miguel de Unamuno, su vinculación con Heidegger y Kierkegaard, su radical y esencial cristianismo, son aspectos fundamentales de lo que Machado consideraba como «invariables» más positivas y de mayores alcance en las obra del Rector de Salamanca, y sobre ello volverá en artículos no dedicados a don Miguel (32).

He de referirme finalmente a un artículo «pedagógico» que apareció sobre Unamuno en *El Porvenir Castellano* (2, 4-VII-19-12). Si no lo he citado antes es porque el artículo apareció sin firma y —por tanto— aunque admitamos, con José Tudela, las pruebas de paterni-

---

(30) Véase A. de Albornoz y G. de Torre: Op. cit., pp. 919 y 927.

(31) Ibidem, pp. 927-928.

(32) Véase: «*Miscelánea apócrifa: Notas sobre Juan de Mairena*» en «Hora de España», 13 (1937) y Comentario a Charitas de Joaquín Xirau, «Hora de España», 20 (1938).

dad (33) es imposible tener una certeza absoluta (lo mismo ocurre con otros breves dedicados a Azorín, Valle, Baroja, a los que no me referí). El autor de este breve sobre Unamuno, casi con toda seguridad Machado, no hace sino resumir para el futuro lector soriano las características de la obra de don Miguel y lo hace como preámbulo a un texto de Unamuno que recoge el periódico. Frente a Menéndez Pelayo, archivo de la cultura tradicional, Unamuno bucea en la tradición en busca de lo que puede convertirse en mañana, haciendo ciencia viva, humanizando el libro, por lo que influye en todos sus contemporáneos como flagelador de espíritus en contra de la modorra nacional, lo que le aproxima a Costa y Giner de los Ríos. Califica la obra de inquietante y sugestiva y al autor de místico, poeta, pensador y maestro. Pero la intención fundamental del artículo era incitar a la lectura, pues no sólo da la relación de obras publicadas por Unamuno, sino la editorial que lo hizo y apostilla «se venden en las librerías de Soria».

Nada he dicho hasta aquí del pensamiento de Machado sobre Unamuno novelista, pues lo que le interesó realmente fue el Unamuno filósofo hasta el punto de llegar a afirmar en una carta de 1914 que a partir del *Sentimiento trágico* «se puede hablar de una filosofía española, de esa filosofía tan arbitrariamente afirmada como negada antes de su libro» (34). No obstante, Machado, en carta a Unamuno de 21 de marzo de 1915, formula un atinado juicio sobre *Niebla* que muestra hasta qué punto se identificó y compartió el total de la obra de don Miguel:

> «Mil gracias por su *Niebla*, que leí de un tirón con el deleite y avidez con que leo cuanto usted escribe. Portentosa me parece de honda realidad su nivola y de humorismo, aunque desoladora. Fraternalmente simpatizo con su Augusto Pérez, ente de ficción y acaso por ello mismo ente de realidad» (35).

Acierta a calar lo que es el sentido fundamental de la nivola, aunque —repito— su atención preferente se dirigiera hacia obras «de pensamiento» y no hacia la ficción.

Quizá hubiera que coronar este apartado con unas consideraciones de la influencia de Unamuno en Machado y, a su vez, de Machado en Unamuno, además de prestar atención a las numerosas ocasiones en que el propio Unamuno se ocupa de la obra del poeta. Ya

(33) «Insula», 216-217 (nov.-dic., 1964). Se reproduce el artículo en este mismo número.

(34) García Blanco, M.: «De la correspondencia de Miguel de Unamuno», New-York. Hispano Institute, 1957, pp. 2-22.

(35) Ibidem, p. 25.

dije que esto desbordaba las pretensiones de este artículo. Prefiero, como final, tomar prestados algunos versos de su «A Don Miguel de Unamuno» que recogen, esencializando en palabra poética, todo su sentir hacia el maestro de Salamanca:

«Este donquijotesco
don Miguel de Unamuno, fuerte vasco,
lleva el arnés grotesco
y el irrisorio casco
del buen manchego. Don Miguel camina,
jinete de quimérica montura,
metiendo espuela de oro a su locura
sin miedo de la lengua que malsina.
(...)
Quiere enseñar el ceño de la duda
antes de que cabalgue, al caballero;
(...)
Tiene el aliento de una estirpe fuerte
que sonó más allá de sus hogares
(...)
Quiere ser fundador y dice: Creo;
Dios y adelante el ánima española...
(*PC.*, CLI.)

Ortega y Gasset

La otra gran admiración intelectual de Machado fue hacia José Ortega y Gasset. Su homenaje en verso (probablemente de 1915) es muy explícito acerca de la opinión que le merecía el «joven meditador»:

«A ti, laurel y hiedra
corónente, dilecto
de Sofía, arquitecto.
Cincel, martillo y piedra
y masones te sirvan; las montañas
de Guadarrama frío
te brinden el azul de sus entrañas,
meditador de otro Escorial sombrío.
Y que Felipe austero,
al borde de su regia sepultura,
asome a ver la nueva arquitectura,
y bendiga la prole de Lutero» (*PC.*, CXL).

Por su parte Ortega había comentado elogiosamente, ya en 1912, la poesía de Antonio Machado (36).

(36) Ortega y Gasset, J.: «Los versos de AM» (julio, 1912) en OC, I, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp. 563-66.

En 1915 publica Machado en *La Lectura* (núm. 169) un extenso estudio sobre *Meditaciones del Quijote,* a mi juicio pieza magistral en el conjunto de la obra en prosa de Machado. Posteriormente, y sin que podamos fecharlo ni siquiera por aproximación, escribe una nota en *Los complementarios:* «Sobre Ortega y Gasset». Comenzaré refiriéndome a ella, pues se trata de una visión de conjunto sobre la obra y la persona de Ortega.

Machado en la nota de *Los complementarios* se propone responder a una serie de preguntas que él mismo se formula: el prestigio entre la juventud «progresiva»; la impaciencia con que se esperan y leen sus libros; lo que representa en su España el joven maestro; su voluntad de artista y pensador..., etc. Pero intenta, sobre todo, explicarse por qué se creó en torno a Ortega un ambiente de espera, impregnado de simpatía, que le permite un triunfo extenso, una difusión amplia que supera con creces la de los viejos maestros: Ganivet, Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán —que tuvieron que luchar, a veces, contra la indiferencia y aun la hostilidad— aunque sus obras «tuvieran mucho nuevo que revelarnos». Machado, no sé si con plena consciencia, incide en lo que es problema medular de la obra de Ortega, a la luz de la crítica contemporánea, y en uno de los aspectos que más se le han criticado, hasta llegar a afirmar falta de profundidad envuelta en un mañoso esteticismo. Las indagaciones de Machado no van por estos derroteros, pues comienza afirmando su fe en el talento de Ortega. Tampoco admite que la razón del éxito se deba a que Ortega fue revelado al público «en trabajos que parecían interesados en influir en la política española», pues —con cierta amargura— reconoce Machado que:

> «lo que interesa a los más, en política, es la perspectiva de un acta o de un destino, precisamente lo que nadie puede esperar de Ortega» (A. de Albornoz: *Antología,* III, p. 184).

Creo que acierta plenamente — y aun lo expresa en prosa orteguiana— al presentar lo que él juzga la razón del éxito de Ortega, razón que define la obra toda del pensador:

> «Ortega y Gasset representa, a mi entender, en primer término o en primer plano, un gesto nuevo: el gesto meditativo; es el hombre que hace ademán de meditar. Este es un estilo, y el estilo es el ademán del hombre. No confundamos el ademán con lo que los franceses llaman *pose,* y ahorremos definiciones» (*Ibidem*).

El extenso comentario a *Meditaciones del Quijote* es, más que nada, una aguda y penetrante crítica de la novela cervantina con un plan-

teamiento que —al decir de J. M. Valverde (37)— sería hoy envidia de Roland Barthes y demás teóricos de la *écriture,* porque —para Machado— la grandeza del *Quijote* está en su *impersonalidad* expresiva, en haber aprisionado «enorme cantidad de lengua hecha», no en haber manifestado el pensamiento o el sentimiento del propio Cervantes. Machado se pregunta, en páginas —a mi juicio magistrales y muy por encima de su restante producción en prosa— por el sentido último del *Quijote;* medita sobre su intención; la evolución y razón de ser de su comicidad; el arraigo en el alma hispana cuando se interroga sobre su destino; el triunfo del Quijote —personaje— sobre el propio libro de Cervantes..., etc. A todas estas preguntas no han contestado los eruditos y filólogos de medio pelo que caen sobre el *Quijote* «como bandadas de estorninos en olivar» pero que dejan intacta la obra «aunque sobre ella lluevan Clemencines de punta». Sus ataques a los eruditos —aspecto importante para conocer su pensamiento —son constantes; los considera acarreadores de material y, por ello, muy por debajo del arquitecto que elabora, construye e interpreta. En este sentido valora extraordinariamente el libro de Ortega sobre el Quijote y, también la *Vida de Don Quijote* y *Sancho* de Unamuno que: «derriba el estrecho recinto de cartón piedra que los cervantófilos de hasta entonces habían levantado en torno al *Quijote*». Compara las interpretaciones de Unamuno y Ortega, para insistir en que no vienen del campo de la erudición sino del de la filosofía, por lo que el libro de Cervantes tiene para ellos muy distinta significación y los resultados son —a su juicio— mucho más valiosos. Si Unamuno se propuso hacer obra de vida de lo que era y sigue siendo para los más literatura; Ortega se propone investigar la fuente originaria: el *Quijote* cervantino, el quijotismo de Cervantes. Para ello hace un esfuerzo a fin de distraer la vista de Don Quijote y verterla sobre el resto de la obra, intentando apresar el estilo cervantino del cual el *Quijote,* obra literaria, es sólo una condensación particular, porque el individuo Don Quijite es un individuo de la especie Cervantes. En sentido global captó muy agudamente, Machado que el intento de Ortega iba encaminado a descubrir el quijotismo del libro y no el quijotismo del personaje, intentando librarse así de los errores —a veces grotescos— nacidos de considerar aisladamente a Don Quijote. No me parece necesario aludir aquí a las enormes repercusiones posteriores de la concepción orteguiana.

A propósito del prólogo del libro de Ortega, hace Machado unas penetrantes e inteligentísimas consideraciones sobre la concepción

---

(37) Valverde, J. M. Op. cit., p. 162.

orteguiana de amor, conocimiento y moral y sus vinculaciones. En este sentido resume lo que considera la característica distintiva del pensamiento de Ortega:

> «Si amar las cosas no es comprenderlas, siempre será establecer con ellas una relación de intimidad. De todos modos, parece que el problema de conocer —y no de conocer por conocer, ni el de conocer para vivir, sino para construir— es el que preocupa y apasiona al joven maestro. Una preocupación arquitectónica es, a mi entender, la característica de Ortega y Gasset) (*Art. cit.*, A. de Albornoz: *Antología*, III, p. 165).

Exactamente lo contrario a la más rastrera erudición, tan denostada por Machado, no sólo por su *incapacidad arquitectónica* sino por el beocio desprecio que sienten hacia cuantos ponen un poco de fantasía en sus interpretaciones.

Machado se detiene en el platonismo de la concepción del amor en la obra de Ortega y en sus ataques a la moral utilitaria, pues —por su fondo de educación kantiana— considera antagónica la idea de utilidad y de moral. No es momento ni lugar este para mayor detención en el estudio de las ideas filosóficas de Machado y su manifestación, en este caso, a propósito del pensamiento de Ortega. Sí nos interesa, en cambio, señalar que Machado ejerció una crítica en profundidad de los libros de pensamiento con aportaciones muy pensadas y originales. No cabe decir otro tanto, en cambio, de sus juicios estrictamente literarios que, por otra parte y como hemos visto, suelen conducir hacia aspectos transcendentes, ajenos, casi siempre, a problemas formales y meramente textuales. En su proyecto del discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, había confesado con toda humildad que no era humanista, ni filólogo ni erudito, que pobres eran sus letras, que estudió con ahínco la filosofía pero no la literatura, que era poco sensible a los primores de la forma, la pulcritud y la pulidez del lenguaje cuando no había un contenido de garantía... pero lo que dijo, a otro propósito, para su poesía puede aplicarse —como resumen en sus propias palabras— a todo su hacer de crítico:

> «*Desdeño las romanzas de los tenores huecos*
> *y el coro de los grillos que cantan a la luna.*
> *A distinguir me paro las voces de los ecos*» (*PC.*, XCVII).

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

San Gerardo, 61, 3.º B
MADRID-35

ABSTRACTO

Rafael Alberti y Antonio Machado: amistad y tributo

Las amistades desempeñan un papel significativo en la vida y obra de Rafael Alberti. En su juventud, el entonces incipiente poeta, solitario y enfermizo, sin haber conseguido todavía integrarse en la vida madrileña, nos da una prueba de la urgente necesidad de la presencia humana en su existencia, cuando intentó ganarse amistades gastando el dinero de su Premio Nacional de Literatura en invitar a desconocidos que encontraba a su paso (1). Más tarde se revela esta misma necesidad a través de los años del «poeta en la calle», en los que importaba la solidaridad colectiva y la colaboración entre amigos. Ya en el exilio, fue la cordial acogida de parte de las amistades lo que permitió a Alberti abrirse paso en el período de su vida en Sudamérica. Sin embargo, de entre todos sus amigos y conocidos, a pocos ha tratado Alberti con tanto respeto y ternura como a Antonio Machado. Más importante, quizá, que las posibles influencias de Machado en la poesía de Alberti sean el cariño y la admiración que Alberti sentía hacia él.

Alberti primero conoció a Antonio Machado a través de su poesía, la cual el joven «marinero en tierra» madrileña recitaba y aprendía de memoria: «Con mi hermana Pepita, mi pobre hermana Pepita, hoy joven viuda de la guerra de España, sabía de memoria sus poemas, que recitábamos en nuestras inseparables, puras mañanas del Jardín Botánico, el Retiro, la Moncloa, frente al crestado y níveo Guadarrama» (2). Pero Machado no llegó a ser amigo personal suyo hasta mucho más tarde. Antonio Machado fue uno de los miembros del jurado que le otorgó el Premio Nacional de Literatura de 1924 por su *Marinero en tierra*, entonces titulado *Mar y tierra*. Aunque Alberti pudo ir a dar las gracias a todos los miembros del jurado en los primeros meses después del

(1) «La arboleda perdida» (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959), pp. 214-215.
(2) «Imagen primera de...» (Buenos Aires: Losada, 1945), p. 41.

premio, no consiguió agradecer a Machado su voto porque éste se hallaba en Segovia por aquella época (3). Su primer encuentro con Antonio Machado, el hombre, fue un inesperado y repentino saludo una mañana en la calle del Cisne. Alberti reconoció la «sombra de hombre» que se acercaba lenta y silenciosamente y pudo tener así su oportunidad de dar las gracias a Machado por el premio de 1924. Alberti nos cuenta que cuando vio a Machado por segunda vez, en su tertulia del café Español, Machado, después de una calurosa acogida, le selló, sin darse cuenta, un raro ejemplar de los poemas de Rimbaud, que acaba de comprar, con indelebles quemaduras de cigarrillos, las cuales, según Alberti, hacían aún más raro y valioso su libro (4). Alberti y Machado iban a verse con frecuencia en la época de la tertulia machadiana del café Varela.

Se forja una verdadera amistad entre Alberti y Machado a partir de 1933, año en que Alberti fundó *Octubre*. Poniéndose al servicio de la República, igual que otros intelectuales, Machado participó activamente en grupos como la *Agrupación al servicio de la República*, cuyo primer acto se celebró en Segovia en 1931, con Machado de presidente. Aunque Machado no traicionó su poesía para convertirse por completo en político, apoyó con su prestigiosa firma algunas publicaciones militantes. A la revista *Octubre*, por ejemplo, mandó en 1934 un ensayo titulado «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia» (5). Durante este período Machado alabó la poesía de Alberti y mostró hacia él máxima simpatía, según nos revelan un artículo que publicó en *La Vanguardia* el 21 de octubre de 1938, así como su «Carta a David Vigodsky» (6). Esta inclinación por parte de Machado hacia la República y los republicanos fue recompensada por éstos en el peligroso momento de la retirada. Alberti, como miembro de la Alianza de Intelectuales, invitó a Machado a ser evacuado de Madrid bajo la protección del Quinto Regimiento. La última vez que Alberti habría de ver a Machado fue en Valencia, en la pequeña casa con jardín a las afueras de esta ciudad, donde se había instalado Machado con su familia (7).

Es el propio Alberti quien, al citar las voces que oye resonar en su poesía, sitúa el nombre de Machado en un lugar prominente, entre los de Gil Vicente y Garcilaso:

---

(3) Ibid., pp. 42-44 y «La arboleda perdida», p. 204.

(4) «Imagen primera de...», p. 44.

(5) Puede leerse en el número 6 de abril de 1934, p. 4, de «Octubre» o en Antonio Machado, «Obra: Poesía y prosa» (Buenos Aires: Losada, 1964), pp. 859-61.

(6) Esta carta se publicó por primera vez en «Hora de España», Valencia, núm. 4 (abril de 1937), pp. 5-10. Para un estudio sobre la relación entre Machado y la generación del '27 y sobre todo para las opiniones de Machado sobre esta generación ver José Luis Cano, «Machado y la generación poética del '25», «La Torre», 12 (enero-junio, 1964), 483-504.

(7) «Imagen primera de...», pp. 53-57.

Cantan en mí, maestro mar, metiéndose
por los largos canales de mis huesos,
olas tuyas que son olas maestras,
vueltas a ti otra vez en un unido,
mezclado y sólo mar de mi garganta:
Gil Vicente, Machado, Garcilaso,
Baudelaire, Juan Ramón, Rubén Darío,
Pedro Espinosa, Góngora ... y las fuentes
que dan voz a las plazas de mi pueblo (8).

Alberti rinde homenaje a Machado en varias ocasiones. Le incluye en su *Primera imagen de...*, publica una colección de sus obras poéticas y, años después de la guerra, le recuerda todavía en poemas como «Retornos de Antonio Machado», recogido en *Signos del día* y «Canción 16» de *Baladas y canciones del Paraná;* pero en especial le dedica *De los álamos y los sauces* y le convierte en personaje de su elegía dialogada a la memoria de Miguel Hernández.

Esta «Egloga fúnebre» al recuerdo de Hernández consiste en una dramatización poética de la destrucción en España. En ella, Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández evocan el pasado feliz español y lamentan su muerte, mientras el toro, emblema personificado de la patria, «tan herido y tan duro», agoniza «sobre una mar ensangrentada». Siendo Machado el mayor de los tres poetas que hacen de actores en esta breve tragedia, Alberti le asigna el papel de la voz primera. Machado se revela ante nosotros los lectores-espectadores, de manera indirecta, a través de la transnominación; es decir, por expresiones metonímicas, en las cuales se alude a sí mismo citando sus propios giros poéticos y sus motivos líricos predilectos. La primera vez que Machado se acerca al proscenio para tomar la palabra es identificado con este eco de su poesía: «Yo fui "aprendiz de ruiseñor"» y un poco más tarde con esta referencia a sus *Campos de Castilla:* «Mi canto, estepa». Alberti prefiere asociar el espíritu machadiano con aquella poesía suya inspirada en la meseta castellana de «desnudos peñascales», «sierras calvas» y «cerros cenicientos» en vez de con aquella otra de las *Soledades*, primero, porque el Machado de Castilla fue el hombre a quien Alberti conoció en Madrid y el que luchó por la República y, segundo, porque dentro del contenido de este poema, el alma castellana que celebra la poesía de Machado sirve de complemento a la voz andaluza representada por Lorca.

---

(8) «Poesías completas» (Buenos Aires: Losada, 1961), pp. 519-520.

En la primera sección de la «Egloga» el vocabulario es machadiano. Ya en la segunda parte, al lamentar su *tierra ensangrentada*, la voz de Machado se convierte en una declaración colectiva de dolor; llora Machado, llora Alberti y con *ellos* toda España. La emoción y la expresión albertianas se sobreponen a la voz de Machado para infundirle ese vocabulario, esa sintaxis y ese ritmo que son la vena característica del poeta de Puerto de Santa María. Machado es convertido por Alberti en portavoz de sus propios sentimientos y así casi en personaje de su propia creación. Las palabras finales de Machado son completamente de invención albertiana. Alberti imagina a Machado muerto allí en Francia, añorando desde lejos su patria y su hogar. Hace que el lamento machadiano trascienda los límites personales para que alcance una síntesis del sentido de pérdida de todo desterrado.

De los álamos y los sauces, poemas escritos en recuerdo de Machado, sirve de doble tributo al poeta de *Campos de Castilla,* primero porque usa un motivo prevaleciente en la poesía de Machado y después porque Alberti ve en los álamos guardias erguidos, símbolos del anhelo por la altura que Machado encarnaba y de los cuales Alberti intenta tomar fuerzas. Los álamos de Alberti concuerdan en muchos aspectos con los de Machado, pero, como en «Egloga fúnebre», Alberti termina por proyectar sobre las imágenes machadianas su propia subjetividad, fundiéndose así con el emblema de su amigo desaparecido.

La semejanza entre el aspecto físico de los álamos de Machado y los de Alberti es fácilmente visible. Para ambos poetas el álamo acompaña a los muertos y baja al mar, que es el morir. Alberti ve desvanecerse los álamos perdidos, como aturdidos, hacia el mar y para Machado es la barca del álamo la que se desliza por el río hacia el mar del olvido. La advertencia de la caducidad de nuestra vida explícita en el poema XIII de *Soledades* se reitera en las implicaciones morales del undécimo poema de *De los álamos y los sauces.* Si bien Alberti insiste mucho más que Machado en el valor simbólico del álamo, en ambos poetas el álamo llega a personificarse. Tanto Alberti como Machado vuelcan en el árbol sentimientos humanos que le proporcionan un alma. Los dos encuentran en el álamo un amigo con quien conversar que les consuela. También el álamo es objeto en que proyectar unos sentimientos experimentados o deseados. Los álamos «risueños» que Alberti va buscando entre los «huesos desparramados» epitomizan esa tranquilidad y paz interior que él anhela y necesita. Al mismo tiempo, cuando Machado imagina los álamos como una delicada y gloriosa «espuma de la montaña / ante la azul lejanía», está transcribiendo su propia exaltación ante la belleza del campo primaveral.

Sin embargo, Alberti, a diferencia de Machado, logrará identificarse con el álamo, unir su espíritu y el del árbol, efectuando así más que una *personificación, una transformación e intercambio de esencias.*

Más tarde, en el tributo en prosa dedicado a Machado, Alberti aplica el mismo proceso de *transformación* a Machado mismo, describiéndole con términos del árbol tan querido a éste: «Hombre sufrido, socavado en lo hondo de las raíces. Tristeza de árbol alto y escueto, con voz de aire pasado por la sombra» (9). Y Alberti ve erguirse los álamos argentinos de El Totoral como recuerdo vivo del poeta de los campos de Soria y su respiro le consuela y le transporta «hacia aquellos caminos y lejanías, donde la grave resonancia del poeta se perdía perdurable...» (10). Luego, en un gesto simbólico de cariño, inscribe el nombre de Machado en la corteza de uno de estos árboles para resucitar a su querido maestro y para unirle a la vida inmortal de estos hermanos de sus álamos castellanos.

Vemos, pues, que en *De los álamos y los sauces*, al expresar su dolorido sentido, Alberti proyecta su tragedia personal sobre la naturaleza y la tamiza por el recuerdo de un gran amigo y poeta para alcanzar de este modo con su poesía dimensiones trascendentales de profundía elegía conmovedora. Alberti conmemora a un gran español y llora por un alma mansa y fina: «Descansa, desterrado / corazón, en *la tierra dura que involuntaria / recibió el riego humilde de tu mejor* semilla. / Sobre difuntos bosques va el campo venidero. / Descansa en paz, soldado» (11). Lleva consigo el recuerdo de Machado a América y graba su nombre en la alameda argentina, en el aire mismo, para que la posteridad se acuerde de él. Su gran aprecio por Machado jamás le permitirá olvidarle; más aún, hace que le inmortalice, porque al encontrar inspiración para su propia poesía en los perennes álamos de Machado y al transformar al poeta muerto en voz viva en un poema como «Egloga fúnebre» le convierte en la sustancia inmortal de la poesía.

C. G. BELLVER

University of Nevada
LAS VEGAS, Nevada (USA)

---

(9) «Imagen primera de...», p. 46.
(10) Ibid., p. 58.
(11) «Poesías completas», p. 491.

LA ESCUELA DE SABIDURIA DE JUAN DE MAIRENA

En 1896, y adelantándose notablemente a Keyserling, Juan de Mairena decidió fundar en Sevilla una Escuela Popular de Sabiduría Superior. En realidad, la única concomitancia básica sobre las ideas de Mairena y las del elegante conde de Keyserling era la de producir un tipo de enseñanza del que estaban excluidos justamente todos los saberes especializados y concretos en favor de una «sabiduría» superior que los contemplase desde lo alto y que en algún grado ayudase a vivir. Pero mientras Keyserling tendía a que esa sabiduría fuese un nuevo y elevado adorno intelectual, Mairena trataba de remover todos los cimientos de la personalidad y de edificar un hombre nuevo, quizá escéptico, pero sin falsías enranciadas en las que atrincherarse. Extremando las cosas, podríamos decir que la escuela de Keyserling era un dulce y aristocrático paseo por un ficticio jardín orientalizante (semejante a muchos de los actuales contactos europeos con el Zen), mientras que la de Mairena era una aventura trágica y popular, incluso proletaria. Keyserling tuvo noticia del intento de Mairena —no sabemos hasta qué punto— a través de Ortega y Gasset, si bien parece que Ortega le informó sólo de los aspectos más estrictamente intelectuales de la empresa, eludiendo los más humanos y sociales, en los que quizá radicaba su mayor originalidad.

Es sabido que la Escuela Popular de Mairena no llegó a funcionar. Pero los materiales de que hoy disponemos nos permiten no sólo historiar la gestación de su empresa, sino valorarla con detalle (1).

---

(1) Para esta reconstrucción son imprescindibles tres libros, de valor desigual y discutible, pero en los que se aportan, a veces caóticamente y con escaso mérito, los datos esenciales: CRUELLS, Vicente: «Personajes de la Sevilla finisecular», ediciones El Corrillo, Sevilla, 1969; SALAS VARELA, Eusebio: «La prensa sevillana y los movimientos intelectuales entre 1870 y 1900, ediciones de la Excma. Diputación, Sevilla, 1972; y CRIADO, Samuel: «Las ideas pedagógicas de Abel Martín», ed. del autor, Sevilla, 1972.

No se ha hecho todavía el debido hincapié en la influencia que sobre Juan de Mairena ejerció el profesor de Filosofía sevillano Abel Martín (1840-1898). Mairena, muy joven, recibió el tremendo impacto de la enseñanza de aquel Sócrates andaluz, que era capaz de simultanear sus interminables charlas de café con la producción de tratados de una metafísica singular y pintoresca, como su monumental, confuso y sin embargo interesantísimo mamotreto *Sobre la esencial heterogeneidad del ser*, que publicó a su costa, que apenas vendió y que pagó a pellizcos a un impresor de Sevilla, que cometió, en las mil ochocientas páginas del libro (divididas en cuatro volúmenes), cinco mil erratas. (Eso decía, al menos, el autor.) El impresor debió hacer sólo doscientos ejemplares, y la obra es hoy rarísima y casi inencontrable. El bibliófilo cordobés Rafael de los Santos posee un ejemplar (descabalado, pues falta el volumen segundo), y otro (éste completo) poseía el erudito sevillano Samuel Criado, que falleció hace dos años y cuya espléndida biblioteca parece que está en trance de dispersarse (2). Abel Martín fue a Mairena lo que Sócrates a Platón: una mina inagotable de ideas y sugerencias que, no obstante su valor intrínseco y absoluto, despertaban en el segundo un irresistible deseo de reelaboración. Esta patológica identificación —que es la más profunda, y no la necia repetición por el discípulo de las ideas del maestro— impide a los exegetas una neta diferenciación de lo socrático y de lo platónico, y por la misma razón, de lo abélico y lo mairénico. El citado Samuel Criado, por ejemplo, atribuye a Abel Martín ideas pedagógicas inequívocamente mairénicas. Y, por el contrario, en un libro cuyo autor nos merece todo género de respetos y que constituye en otros aspectos una investigación ejemplar (3), se omite casi por completo a Abel Martín.

Para nuestro objeto, nos importa saber en qué medida Abel Martín fue el promotor de la Escuela Popular. Dos ideas de Martín, clara y extensamente expuestas en *Sobre la esencial heterogeneidad del ser*, han pasado, evidentemente, al proyecto de Mairena.

La primera (4) es la de la *heterogeneidad* que da título al libro. No vamos a exponerla aquí por entero (5), sino solamente en su vertiente pedagógica. Si el ser humano sólo encuentra su completa realización

(2) Dio la voz de alarma el periodista sevillano Fernando Lanuza en su artículo «Una obligación y un deber», en «El Correo de Andalucía», del 9 de enero de 1975.

(3) ROJAS PASTOR, Herminio: «Kant en España», ed. Corbellá, Barcelona, 1961.

(4) Vol. I, pp. 225-279; vol. II, pp. 104-111; vol. IV, pp. 360-448.

(5) El lector interesado puede encontrar una exposición (incompleta pero aceptable) de la idea de «heterogeneidad» de Abel Martín en: MARTINEZ COLINA, Ricardo: «Una ontología idealista en España», ed. Torredo, México, 1956.

asumiendo la otredad, la única pedagogía profunda y válida será la que despierte y desarrolle esa asunción. Para Martín, *la acumulación de saberes parciales y especializados contribuye, en general, a oscurecer esa otra cara del yo sin la cual seremos siempre incompletos.* Pues cada nueva suma de conocimientos es un refuerzo de nuestra falaz personalidad unirrostra, y elude más y más la necesidad esencial de desarrollar nuestro rostro oculto. No es, por supuesto, que nuestro rostro oculto sea más importante que el manifiesto; lo importante es que asimilemos explícitamente *todos* nuestros rostros, pues si nos empeñamos en quedarnos con uno solo, éste se convertirá en máscara. La lucha contra la máscara es postulado pedagógico básico de la Escuela Popular de Mairena.

La otra idea de Abel Martín que pasa íntegra a la empresa mairénica (6) es la de la definición del trabajo superior. Dice Martín: *Una sana concepción del trabajo será siempre la de una actividad marginal de carácter más o menos cinético, a la vera y al servicio de las actividades específicamente humanas: atención, reflexión, especulación, contemplación admirativa, etc., que son actividades esencialmente quietistas, o, dicho más modestamente, sedentarias.* Es decir, todo lo que habitualmente entendemos por «trabajo» no es, en el fondo, sino una actividad marginal caracterizada por un rasgo un tanto ridículo: el movimiento. El hombre, trabajando, se mueve frenéticamente, y en ese movimiento de hormiguero cree encontrar, a través de cierta eficacia funcional, una justificación profunda. Sin embargo, esto es un puro espejismo. El *homo faber* es una pobre maquinilla histérica que cree hacer algo útil y humano. Y ni es útil (porque se trata en general de satisfacer necesidades provocadas artificialmente y de las que se podría prescindir) ni es humano, porque el *homunculus mobilis* (como dice Martín) traiciona profundamente lo específicamente humano al convertirse de semoviente en *proyectil;* es decir, de ser que se mueve por sí mismo (humano) a ser que es movido por resortes e impulsos exteriores (mecánico). Sin duda, Abel Martín hubiera empleado la palabra *robot* si hubiera estado disponible en su época (7). El auténtico trabajo humano es mirar, captar, pensar. Los demás trabajos son coartadas encubridoras de la inacción; el proyectil humano que no para en

---

(6) Vol. II, pp. 190-242.

(7) Por cierto que Mairena critica estas ideas de su maestro llamándolas «rancias». En la interrelación Mairena-Martín el juego de perspectivas se hace muy rico, como si se tratase de una interminable galería de espejos (con alguno deformante). Una de estas perspectivas es la «vergüenza del discípulo», que de vez en cuando, por amor propio (o incluso por una necesidad dialéctica inmediata) se siente obligado a rechazar o criticar ideas de Abel Martín que, sin embargo, admite y sigue en la práctica. No es ajena a esta actitud la idiosincrasia andaluza, y más concretamente sevillana.

todo el día está ocultando su radical vagancia de lo humano profundo. Este pseudotrabajo es también una máscara, y la Escuela Popular de Sabiduría Superior, ya lo hemos dicho, es una lucha contra la máscara.

SUPUESTOS BASICOS DE LA ESCUELA

A estas dos ideas básicas de Abel Martín que acabamos de exponer hay que sumar, naturalmente, las aportaciones originales de Mairena. Estas son, fundamentalmente, cuatro.

1) Posible actitud receptiva del pueblo andaluz.—Mairena tiene una fe exacerbadamente patriótica en sus compatriotas. Piensa que los españoles mantienen intacta una reserva de espíritu que, como el agua de un oculto manantial, sólo espera la ocasión exterior para brotar. *Tenemos* —escribe— *un pueblo maravillosamente dotado para la sabiduría, en el mejor sentido de la palabra: un pueblo a quien no acaba de entontecer una clase media entontecida a su vez por la indigencia científica de nuestras universidades y por el pragmatismo eclesiástico, enemigo siempre de las altas actividades del espíritu.* Y, dentro de España, es la cultura meridional, andaluza, la que mejor podría asimilar este tipo de enseñanza, porque en esa región *el hombre no se ha degradado todavía por el culto perverso al trabajo, quiero decir por el afán de adquirir, a cambio de la fatiga muscular, dinero para comprar placeres y satisfacciones materiales.* Esto, que escribe Mairena en 1896, es una anticipada crítica al demencial consumismo de nuestros días, consumismo o espejismo impuesto con habilidad y violencia por un capitalismo agonizante, pero que lucha aún a la desesperada para mantener sus privilegios a costa de la imbecilidad y primitivismo de los humanos. Según Mairena, pues, lo que nuestra sociedad critica de los andaluces —su escasa capacidad para las grandes empresas y organizaciones laborales y, como consecuencia, su secular pobreza y conformismo, su falta de ambición y su desdén por la prosperidad material,— es justamente su mayor virtud y su intacta reserva de sabiduría. Sobre esta veta virgen, no contaminada, ha de actuar la Escuela Popular de Sabiduría Superior.

2) ¿Qué enseñanzas básicas impartiría la Escuela?—Los breves textos que conservamos de Mairena no dejan lugar a dudas. Las disciplinas habituales serán suprimidas, o si acaso explicadas para revelar su profunda inexactitud. Lo que los posibles alumnos supieran antes de entrar en la Escuela no les sería tomado en cuenta, pues no les serviría absolutamente de nada. *Porque la finalidad de nuestra Escuela* —escribe Mairena—, *con sus dos cátedras fundamentales, como dos*

cuchillas de una misma tijera, a saber: la cátedra de Sofística y la de Metafísica, consistiría en revelar al pueblo, quiero decir al hombre de nuestra tierra, todo el radio de su posible actividad pensante, toda la enorme zona de su espíritu que puede ser iluminada y, consiguientemente, oscurecida; en enseñarle a repensar lo pensado, a desaber lo sabido y a dudar de su propia duda, que es el único modo de empezar a creer en algo. Reaparece aquí algún aspecto de la enseñanza socrática, que no necesita nunca apoyarse en ningún conocimiento específico, sino sólo en los naturales recursos reflexivos de cualquier ser humano. La división en dos disciplinas fundamentales —Sofística y Metafísica— es, sin duda, lo más original del proyecto y merece ser comentado. Para Mairena, la Sofística se ocuparía de roer, desmenuzar y triturar todo lo que constituye el arsenal de nuestras aparentes convicciones y seguridades (*¡la máscara!*). Esta trituración es al mismo tiempo trágica y cómica, o, si se quiere, grave e irónica. Sin un ágil sentido del humor —del humor grecoandaluz de Abel-Sócrates y de Mairena-Platón— no podría hacerse. Pero la gravedad reaparece cuando, tras de juguetear con las ideas y creaciones, Mairena se cuida muy mucho de tirarlas a la papelera como asunto liquidado por la paradoja, el chiste o el argumento retorcido. No. Aquello sigue allí, maltratado pero vivo, ridiculizado pero vigente. La ganancia —la gran ganancia— es la aparición de *lo otro*, de *la otra cosa*, de la nueva posibilidad, de la *esencial heterogeneidad*, en suma. Tal es el cometido —inmenso, abismal, peligroso y delicadísimo— de la cátedra de Sofística, que Mairena había decidido adjudicarse.

¿Y la cátedra de Metafísica, que Mairena reservaba para Abel Martín? En ella se explicaría, dice Mairena, *en forma de creencias últimas o de hipótesis inevitables, los conceptos que resisten a todas las teorías de una lógica implacable, de una lógica que, llegado el caso, no repare en el suicidio, en decretar su propia inania.* Ciertos núcleos o huesecillos imposibles ya de roer por la Sofística serían transferidos a la clase de Metafísica. Podemos, pues, imaginar qué tipo de problemas le estaban reservados especialmente en el proyecto mairénico al maestro Abel Martín: aquellas querencias rabiosamente hincadas en el alma humana (¿el amor?, ¿el ensueño?, ¿el miedo?), esos materiales de arrastre ancestrales que configuran pueblos y razas, y esos elementos primarios y primordiales de un contexto metafísico fatal e ineludible como los que hoy analiza y desmenuza García Bacca (el mundo como residencia, con su secuela de trabadísimos y reticulares datos).

3) ¿Cuál sería el aprendizaje de los alumnos?—Dice Mairena a sus discípulos: *Vosotros sabéis que yo no pretendo enseñaros nada*

y que sólo me aplico a sacudir la inercia de vuestra almas, a arar el barbecho empedernido de vuestro pensamiento, a sembrar inquietudes, como se ha dicho muy razonablemente, y yo diría mejor, a sembrar preocupaciones y prejuicios; quiero decir juicios y ocupaciones previos y antepuestos a toda ocupación zapatera y a todo juicio de pan llevar. Sin esfuerzo se reconoce aquí la concomitancia con otros dos grandes pedagogos coetáneos: con Miguel de Unamuno y con Arnold Schoenberg, de cuyas sorprendentes analogías con Mairena me he ocupado en otra ocasión (8). Los alumnos no saldrían de la Escuela con ningún conocimiento nuevo; si acaso saldrían dudando de todos sus anteriores conocimientos. Pero habrían ganado dos gigantescas perspectivas: la sofística, o posibilidad de que las cosas (ideas, creecias, querencias, nosotros mismos) puedan ser de otra manera, y la perspectiva metafísica, o arte de tomar en serio, profunda, poética y lógicamente, lo que de verdad debe tomarse en serio.

4) Por último, para ¿quién es la Escuela?—La Escuela es Popular. Esto es inequívoco. Ha de estar abierta a todos y al alcance de todos. Se rechaza explícitamente la *élite*, entre otras cosas porque no existe la *élite*. Ojo a esto, que es muy grave, como decía Mairena. *Yo no creo en la posibilidad de una suma de valores cualitativos, porque ella implica una previa homogeneización, que supone, a su vez, una descualificación de estos mismos valores.* En otro lugar escribe Mairena, con ágil talante artístico: *Por muchas vueltas que le doy no hallo manera de sumar individuos.* Sentada esta base, podemos entender rectamente otro texto mairénico que ha escandalizado a algunos fariseos: *Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas. A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa: al hombre en todos los sentidos de la palabra, al hombre «in genere» y al hombre individual, al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y de tiempo, sin excluir al animal humano en sus relaciones con la naturaleza. Pero el hombre masa no existe para nosotros. Aunque el concepto de masa pueda aplicarse adecuadamente a cuanto alcanza volumen y materia, no sirve para ayudarnos a definir al hombre, porque esa noción fisicomatemática no contiene un átomo de humanidad. Perdonad que os diga cosas de tan marcada perogrullez. En nuestros días hay que decirlo todo.*

No existe la «minoría selecta». No existe la masa. Existe sólo, en cualquier caso, el individuo. A él va encaminada, única y exclusivamente, la enseñanza de la Escuela Popular de Sabiduría Superior.

---

(8) Véase mi prólogo a la traducción del «Tratado de Armonía» de Arnold Schoenberg, ed. Real Musical, Madrid, 1974.

GESTIONES

Mairena buscó un local para su Escuela. Encontró uno, pequeño y desvencijado, cerca de la calle Sierpes. El propietario lo alquilaba barato, pero tenía la molesta pretensión de enterarse exactamente del uso a que se iba a destinar. Mairena era incapaz de disimular, y tuvo el valor de explicarle en qué consistía aquella Escuela de Sabiduría. Incluso le insinuó la conveniencia de que él mismo se matriculase. (La matrícula era gratuita.) El propietario se escandalizó de las para él extrañísimas condiciones de la Escuela.

Propietario.—Pero ¿no es una escuela primaria, para niños?

Mairena.—Es una Escuela Superior.

Propietario.—¿Para adultos?

Mairena.—Para que lleguen a ser verdaderos adultos, pero sin máscara.

Propietario.—¿Cómo sin máscara? ¿Es que va a ser esto un carnaval?

Mairena.—Cuando la gente se pone máscaras en carnaval es justamente cuando abandonan su máscara, y, aunque no sea más que externamente, pueden vislumbrar, por unas horas, lo que es la otredad.

Propietario.—¿La qué?

Mairena.—La otredad. Es el deseo que usted tendría, por ejemplo, de ser el director de la Escuela de Sabiduría y que yo fuese el propietario del local.

Propietario.—Querrá usted convencerme de que el local es suyo.

Mairena.—Es más mío que suyo porque yo lo necesito y usted no.

Propietario.—¡Qué gracioso!

Mairena, una vez apalabrado el local, tuvo la desdichada idea de hacer imprimir unas hojitas de propaganda. En ellas se las arregló para decir la mar de cosas que no podían sino espantar a los padres de los posibles alumnos. Uno de ellos, contertulio en el café, abordó a Mairena.

Contertulio.—Amigo Mairena, ¿qué es eso de *desaber?*

Mairena.—Olvidar lo sabido, olvidar lo mal sabido, dar marcha atrás en nuestros conocimientos equivocados y hacer posible así llegar a saber algo.

Contertulio.—O sea que mi niño va a su Escuela sabiéndose los ríos de Europa y usted se los hace olvidar.

Mairena.—Puede seguir recordándolos. Pero después de aprender que la lista de los ríos de Europa es una sandez.

Contertulio.—¿Qué le parece, don Cosme? El amigo Mairena va contra la cultura.

Don Cosme.—Pué zin curtura no ze va a ninguna parte.

Mairena.—Pero vamos a ver. ¿De qué le ha servido a usted saberse la lista de los ríos de Europa?

Contertulio.—Pues para tener cultura.

Mairena.—¿Cultura o curtura?

Don Cosme.—Curtura.

Mairena.—Es que no es lo mismo. La *curtura,* así, con *r,* será obligatoria en el examen de ingreso. Después dedicaremos un curso a transformación en *cultura,* con *l.* Y luego, en el segundo curso, se enseñará a los alumnos a olvidarla también.

Dos Cosme.—Es usted un guasa.

La preocupación de Mairena por la Poética como actividad creadora básica le llevó a contratar a Jorge Meneses como profesor. Meneses era un bohemio sevillano, mezcla de mecánico y de teórico, que había ideado lo que él llamaba *máquina de trovar,* un aparato —semejante a ciertas máquinas electrónicas actuales— que componía poemas muy sencillos en estilo popular andaluz. La máquina estaba inventada teóricamente, pero no construida, y el propio Meneses tenía sobre su construcción material ideas bastante confusas. Mairena sintió entonces un repentino e inexplicable entusiasmo por la mecánica y propuso a Meneses que construyera la máquina y que explicara en clase su funcionamiento práctico.

Meneses.—Para construir la máquina necesitaría dos mil pesetas.

Mairena.—¿No serán doscientas?

Meneses.—Dos mil, dos mil. ¿Usted sabe la de tornillos que lleva? Además, hay que contratar a un mecánico para que la monte, y no sé si sería mejor un ingeniero.

Mairena.—¿Y no le parece que el ingeniero ahuyentaría la poesía?

Meneses.—Se ve que usted no ha entendido el espíritu de mi máquina. Lo admirable que tiene —y perdone este autoelogio— es que se eleva, desde la región de la pura mecánica, a las alturas de la creación lírica. Actúa así igual que los poetas humanos, que de sus particularísimos e insignificantes amores y angustias se elevan a la poética generalización universal. Todo hombre es, en principio, una vil máquina de ingeniería; después puede llegar el milagro de la síntesis espiritual.

Mairena.—Pero las dos mil pesetas...

Meneses.—Podríamos dejarlas en mil quinientas, pero sufriría la

calidad del artefacto. El ingeniero tendría que ser más modesto y económico, y los tornillitos de precio inferior. Seguramente las coplas resultantes serían menos poéticas, tendrían sílabas de más o de menos y la rima sería imperfecta. Claro que podríamos intentarlo, pero yo renuncio a toda responsabilidad sobre el asunto. Una mala máquina de trovar sería algo semejante a un poeta mediocre. ¿Vale la pena esforzarse en crear un poeta mediocre? Por mil pesetas, y sin máquina, yo mismo me comprometería a escribir las coplas necesarias durante diez años, y no saldrían peores que las de la máquina.

Mairena.—Pero el experimento...

Meneses.—Sería muy parecido. Yo sería la máquina. Con un poco de imaginación usted puede verme como máquina. Muy imperfecto, claro, pero podría esforzarme. Chirriaría un poco, pero es cuestión de poner aceite en los mecanismos.

Mairena.—¿Mil pesetas de aceite?

Meneses.—Por aceite se entiende alimentación, vestido, casa... ¿Le parece mucho precio?

Mairena.—No, amigo Meneses; no me parece mucho precio. Lo que me molesta un poco es pensar que la calidad de las coplas de la máquina dependa del precio.

Meneses.—Es que no depende más que hasta un cierto punto. La máquina, como todas las cosas del mundo, tiene un precio. Por debajo de él disminuye la calidad. Pero por encima no aumenta. Yo le he pedido dos mil pesetas. Si usted me da tres mil...

Mairena.—Eso no puedo ni soñarlo.

Meneses.—No se acalore. Si usted me dice tres mil, la máquina no mejoraría de calidad. Quizá incluso se pusiera en peligro su propio estilo y soltara coplas barrocas, que a usted le recitan tanto. No. La copla justa, popular, equilibrada, saldría con una máquina de dos mil pesetas. Un poeta bien alimentado no crea mejor poesía que uno mal alimentado. Ahora, eso sí: tiene que estar alimentado. Hay una medida justa que es inútil rebajar ni superar. ¿Conforme, amigo Mairena?

Mairena.—Conforme en buscar las dos mil pesetas.

En 1897 pasó por Sevilla Miguel de Unamuno. Mairena, que ya le admiraba, se las arregló para entrar en contacto con él. Los presentó un ateneísta sevillano llamado Porres, y mantuvieron una breve pero sustanciosa charla en un café.

Unamuno.—Así que usted, señor de Mairena, piensa redimir a España con su Escuela Superior de Sabiduría.

Mairena.—Escuela Popular de Sabiduría Superior. Lo superior es la sabiduría, no la escuela. Pero no trato de redimir nada, porque sus objetivos son modestos.

Unamuno.—La modestia no es una virtud.

Mairena.—Es que yo no soy modesto. Modesta es la Escuela. Luego, a los profesores se les permite todo género de pedantería.

Unamuno.—Hay que ser pedante; es la manera de que la gente se interese. ¿Y quién es ese Abel Martín de quien tanto me hablan?

Porres.—Ah, es un filósofo, un gran filósofo, como usted.

Unamuno.—Yo no soy filósofo. La filosofía es una ocupación para desocupados. Y yo estoy muy ocupado.

Mairena.—Abel Martín es profesor de filosofía. Ha escrito un libro: *Sobre la esencial heterogeneidad del ser.* Quizá usted, don Miguel, lo haya leído.

Unamuno.—No, no lo he leído. No me gusta leer filosofía, y menos en castellano.

Mairena.—Bueno, en realidad está escrito en andaluz.

Unamuno.—Ja, ja, qué gracia, en andaluz. Ahora sí que me apetece leerlo. ¿Y ese nombre, Abel Martín? Es escalofriante llamarse Abel, y detrás un apellido castellano. Pero Rodríguez, o Sánchez, quedaría mejor. Por ejemplo, Abel Sánchez. Porque se reúnen así el símbolo y lo informe, vulgar, corriente o fluyente. ¿Y qué cuenta Abel Sánchez en su libro?

Mairena.—Tiene mil ochocientas páginas. No es fácil de resumir. Además, el autor no quiere que le resuman.

Unamuno.—Es más difícil resumir o subsumir un libro que escribirlo. Y tiene razón Abel Sánchez en no querer que lo resuman, de la misma manera que a usted o a mí no nos haría maldita la gracia que los indios jíbaros nos redujeran o resumieran la cabeza. ¿Y cuándo empieza a funcionar esa Escuela?

Porres.—Yo creo que en seguida. Las fuerzas vivas de la ciudad...

Unamuno.—No me hable de fuerzas vivas. Esas fuerzas suelen ser más bien muertas, o por lo menos agonizantes. La única fuerza viva es el pueblo.

Mairena.—Algunos individuos del pueblo.

Unamuno.—Persevere usted, amigo Mañara. Su proyecto tiene sentido; eso es lo importante. Pero no se deje arrastrar demasiado por los filósofos, sean andaluces o no. Los filósofos somos una ralea contradictoria, y lo que usted necesita ahora es lo unívoco, no lo equívoco, y mucho menos lo multívoco.

MAIRENA DESISTE DEL PROYECTO

En 1898, Abel Martín viajó a Madrid para tomar parte, como vocal, en un tribunal de oposiciones a cátedras de Filosofía. A poco de llegar, su dolencia de hígado se agravó inesperadamente y falleció en el Hospital de San Carlos el 9 de noviembre. Mairena lo supo varios días después, y vagó, hosco, por los cafés sin hablar con nadie. En sus textos en prosa no hay ni una sola alusión a la muerte de su maestro; parece como si Mairena se negase a aceptar racionalmente la desaparición de Abel Martín. En cambio escribió varios poemas en los que la muerte del filósofo se presenta con una desesperada emoción. Mairena alude en ellos al campo, al cielo, a campanarios y a cigüeñas, a huertos y a callejas pueblerinas, como si Martín hubiera pasado sus últimas horas en alguna pequeña población andaluza, cuando sabemos bien que, en contra de su propia personalidad, hubo de morir en una sala impersonal y gris, en la ciudad del asfalto y de las muchedumbres indiferentes. Maquinillas malolientes empezaban a asfaltar la Puerta del Sol, dando nocturno asilo caliente a los pilletes. La tradicional irresponsabilidad española recibía con asombro el desastre de la guerra con los Estados Unidos y la pérdida de las legendarias colonias. Era un mal momento. Pero ¿es que hay algún buen momento para morir? La prensa —con excepción de algunos periódicos andaluces— no mencionó el suceso.

Mairena mitificó a su maestro Abel-Sócrates. Como si continuara viviendo y explicando Metafísica, le endosaba todo problema insoluble. Pero la Escuela Popular de Sabiduría Superior era ya un imposible. El maestro ideal había desaparecido y no volvería más. El propietario del local apalabrado lo alquiló para una churrería, que funcionó, aceitosa y humeante, hasta 1916. Meneses, no sabemos bien por qué, se disgustó y se distanció de Mairena. En 1904, Unamuno volvió a Sevilla, pero Mairena le esquivó y no quiso verle. Quizá se sentía avergonzado por no haber podido llevar a término su empresa. Pero las fantasmales columnas dóricas del proyecto se elevan aún, altísimas, al trasluz del azul cielo sevillano.

RAMON BARCE

Divino Vallés, 27
MADRID

MACHADO, POETA ENTERO EN EL RECUERDO

Lo que nos sirve de Machado

Antonio Machado es un poeta «nuestro». Quiero decir que cuando nos acercamos a su obra o incluso a su significación humana, no le contemplamos desde supuestos culturales con la intención de descifrar su mundo y su circunstancia. Machado es una manera de entender España y de entender la poesía. Con una y con otra podemos fácilmente identificarnos. Se destaca de entre la media docena de nuestros poetas decisivos y su vigencia política y doctrinal le incorpora señeramente a nuestra momentaneidad. Sin embargo es embarazoso y difícil, creo yo, hablar de Machado para decir algo nuevo que justifique la osadía de acercarse a un árbol de tan frondosa atención bibliográfica. Son varias las maneras de situarse ante los poetas para intentar su intelección. Casi me atrevería a resumir las posibles posturas receptivas en una dicotomía ciertamente tendenciosa, aunque representativa, de nuestra propia idiosincrasia. Partiendo del hecho insólito de la comunicatividad —según la teoría aleixandrina— el poeta nos sirve como elemento de traslación hacia mundos de intelectualización que tienden a romper con la estructura real y fenomenológica. Y así aceptamos el surrealismo en orden a las tendencias más esotéricas. O bien admitimos la otra gran vertiente de esa dualidad que consiste en el valor humano del individuo y de su credo racional. Si en la primera de las vertientes se insertan Perse, Aragón o Rimbaud, en esta última el nombre de Antonio Machado nos sirve como anillo al dedo para determinar el maridaje del poeta con la verdad desnuda que, en el fondo, es la que definitivamente satura nuestra sensibilidad. Eso es lo que nos sirve de Machado. Eso y no otra cosa es lo que le hace estar vigente en nuestra razón, vivo y entero como poeta y como hombre en nuestro recuerdo. Este es, asimismo, el motivo de que hayamos titulado nuestro trabajo de la forma que lo hemos hecho. Hay una extraver-

sión de la sensibilidad hacia la deshumanización del lenguaje a través de esos alambiques que licuan el aire potenciador de la inspiración por medio de la metáfora, la imagen o la quebrazón del sentido lógico. Ni Antonio Machado es metafórico ni tampoco amigo de rizar el rizo de la originalidad con el riesgo de incurrir en la temida pedantería. Cuántas cautelas asediaban la intimidad mental de don Antonio cada vez que llegaban a su conocimiento las nuevas osadías de «los pedantones al paño». Sus personajes apócrifos son enmascaramientos útiles para dar pábulo a sus cogitaciones que apenas logran disimular la continencia granítica de su andadura humana.

Antonio Machado no era hombre que pudiese disimular aunque tratase una y otra vez de concertar un sincretismo clandestino con Juan de Mairena o con Abel Martín. A veces se contradecía porque, en el fondo, lo que sucede es que quien alardea de llaneza está incurriendo sin darse cuenta en una cierta complicidad de mundos retóricos. En boca apócrifa, para definir lo que pasa en la calle, Machado utiliza la conocida definición cultista: «los eventos consuetudinarios que acaecen en la rúa». Existe un Antonio Machado socarrón y casi mordaz que, condenando esa retórica, es retórico a la vez, aunque los caminos que intenta sean muy otros. El nos dirá en su retrato: «ya conocéis mi torpe aliño indumentario», optando por la paradoja, porque lo cierto es que no hay aliño torpe, sino desaliño.

Nos sirve de Antonio Machado, ante todo, su inquietud intelectual; sus mundos de despersonalización y la gravedad sustancial de sus conceptos. Nos sirven, más que su propia poesía, con ser ésta tan alquitarada, por lo que tiene Machado desde su conducta y desde su palabra de cierta e irrefutable deserción de la línea noventayochista. Machado no coincide en ningún aspecto con el decadentismo europeo en el que incurre su hermano Manuel; ni con el derrotismo creacionista del noventa y ocho. El suyo es un mensaje mucho más abierto a la verdad, mucho más fácil de contrastar. El poeta cree que ha llegado tarde a la corriente en que militan sus compañeros de generación —así lo confiesa él mismo—, y lo que ocurre es que ha llegado, de una vez y para siempre, a instalarse en los designios de la inmortalidad.

En mis últimas lecturas sobre Machado, a siete años vista de la biografía que de mi viejo maestro publiqué, observo ahora en el libro de José María Valverde su propósito de combatir el tópico y de desmitificar la figura del poeta sin dejar por ello de reconocer su gran entereza. En el reciente libro de Leopoldo Luis se constata la coherencia de la turbadora personalidad del autor de *Campos de Castilla*. No hay que olvidar que Machado es quizá la figura más

enteriza de nuestra panorámica literaria actual. Tuñón de Lara recuerda la consabida ecuación costiana: «escuela + despensa = renovación del país». Para un *republicano platónico* las aspiraciones de justicia y redención de una España hosca, maltrecha y dividida tenía que asentarse sobre cosas muy sencillas, expresadas y resueltas a nivel primario, a nivel de escuela, de despensa y de intención. Qué lejos estaba don Antonio de las estructuras tecnocráticas y de esos logogrifos dialécticos que la economía teórica —hoy tan en boga— vomita para cubrir con un telón de fondo los sucios arrabales de todo lo que se ha quedado sin hacer, sin escolarizar, sin superar.

Y no dejaré de citar el último e importante eslabón bibliográfico sobre Antonio Machado que ha llegado a mis manos: el libro de Joaquín Gómez Burón, documento objetivo, fiel y riguroso.

GENIO, PROYECCION, DIMENSIONALIDAD

Para conocer la densidad intelectual de Machado parece necesario escrutar el ámbito de sus admiraciones. Su Unamuno leído y paladeado desde Baeza, su Jorque Manrique recordado inevitablemente bajo el influjo de sus solitarias depresiones, recitado en alto con voz cadente y enfática con cierta propensión al latiguillo y con añoranza de ese polvo de tablado que llegó a respirar como partiquino vestido de soldado asirio. Sus cursos de Bergson entendiendo el espacio y el tiempo en su hambrienta medida receptiva porque estos dos factores preocuparon al poeta hasta el punto de consistir en su propia fórmula vital. Fuera de la obligación cotidiana, del horario profesoral y de las servidumbres biológicas irrenunciables, Antonio Machado es un caminante que se rige por el sol y que ya ha conseguido, a fuerza de andar, el sueño dorado de Azorín: disponer de unos zapatos viejos y ahormados de esos que ya no hacen daño. Machado siempre ha tenido tiempo de ver, admirar, consentir y morir resignadamente. Y desde esa magnitud temporal que tanto ha determinado su modo de hacer, ha ido acomodando su visión y entendiendo la palabra como algo que necesita crecer rompiendo dos gravísimas intensidades: el tiempo en el que aflora y el espacio en el que se proyecta. Bergson, que había sido capaz de definir la expresión literaria y poética después de haber estudiado a los simbolistas como ímpetus vitales que determinan la razón, aprendió que el espacio y el tiempo eran la verdadera heredad de su poesía. Antonio Machado no hizo más que abrir la puerta de su corazón para dejar en libertad el ave inquieta de su esperanza. En

Antonio Machado todo es esperanza al tiempo que renuncia resignada y heroica. Habla al dictado con el corazón en punto muerto para hacer más fácil la arrancada definitiva. Todo es sencillo en su vida. Respeta los mundos de sus prójimos aunque no los comparta, aunque no los comprenda. Ni él mismo se comprende muchas veces. «Comprender» es abarcar y a veces los brazos vacilan y estar contra los demás nos parece que es desertar de nosotros mismos. Antonio Machado no tuvo ocasión de claudicar viéndose manejado de un modo triunfalista con cometidos de mayor o menor responsabilidad. Nunca llegó a exceder esa noble categoría de poeta modesto satisfecho hasta cierto punto de su apartamiento y de su ruralía y conformándose con ser espectador de su entorno. A este respecto, a los veinte años de su muerte, Guillermo de Torre publicaba en «Cuadernos»: «No conoció los altibajos, y menos los eclipses, que experimentaron sus compañeros de generación. Su misma lejanía provinciana, la exigüidad material de su obra contribuyeron paradójicamente a mantener su vigencia indeclinable». No sé si Guillermo de Torre fue justo en esta apreciación. La lejanía provinciana es discutible. Sus gentes del noventa y ocho conviven con él, cuentan con su nombre. Segovia está cerca de la capital. Es fácil coger el vagón de tercera y desafiar el gesto hostil de las Euménides (como él llamaba a las harpías que invadían los asientos) para aparecer en Madrid, en un Madrid tranquilo y peripatético que estaba como quien dice a un tiro de piedra. Pero el agudo crítico repara en la escasez de su obra y, en cierto modo, no le falta razón para sospechar que su parquedad sirva para sostener su inexorable vigencia. A García Lorca, que ahora es noticia editorial, se le achaca que su prestigio está sostenido por las circunstancias alevosas de su muerte trágica. En cierto modo igual sucede con Miguel Hernández y, si se me apura, con el propio Machado. Pero si detrás de estas circunstancias no existiese la realidad de unos incontestables poetas, la aseveración resulta un tanto demagógica y las mitificaciones de estos poetas son de una licitud y una lógica que no admiten rechazo.

En mi libro sobre Antonio Machado publiqué una entradilla que me gustaría recordar aquí: «El tiempo consagra a los poetas por muy distintos motivos. Si Machado, además de poeta, no hubiese sido un hombre rotundamente puro y humano, hoy no sería un símbolo; si la sangre de Lorca no hubiese empapado las tierras de Víznar, el poeta de Granada no sería un mito. He puesto dos ejemplos andaluces: la permanencia clásica y el duende».

Hemos de convenir que existe una cierta injusticia en la certidumbre del testimonio que constituye el legado histórico de los que van a sucedernos e incluso de ese momento actual en que sobrevive la memoria de aquellos poetas que por sus tangencias con la raíz popular o por las circunstancias adversas en que su vida se desenvolvió, sus nombres quedan aureolados por algo que la sola realidad no hubiera conseguido aportarles pero que el juicio histórico retribuye con creces. Machado, académico electo, no llegó a tener recipiendario. Pero su muerte fue tan clara —él que tanto había buscado a Dios inútilmente— que cabe pensar que en algún otro lugar se le haya recibido con todos los honores. Los poetas metafísicos tienen menos adeptos. Nadie les lleva o les pasea por las esquinas porque lo mismo Saint-John Perse que Homero no se conformarían nunca con ser catedráticos de francés en una capital de provincia. Jean Cassou recuerda al poeta en los últimos días de su existencia en Collioure cuando, en su manía ascensional y rampante hacia las cimas de la que también participaba el maestro Menéndez Pidal, se colocaba sobre las rocas más altas para exclamar: «esto es Grecia». Era ése su último salto, su último esfuerzo por coronar la cima más prominente. Estaba entonces a dos dedos de la muerte, quiero decir de la inmortalidad.

DESPUES DE CIEN AÑOS

Hay que reconocer que el nombre de Antonio Machado puede servir para una cita brillante a la hora de hablar de España, tanto constructiva como demagógicamente, porque Machado, como Unamuno, Lorca o Ganivet, son indudables constancias que todo el mundo tiene de algo importante aunque no llegue a saber del todo en qué consisten. Pero lo cierto es que el refranero con sus apotegmas y su cruel desconfianza es el que suele acertar y acierta sobre todo cuando dice que «al cabo de cien años, todos calvos». Calvo el recuerdo y calva la sinceridad. Las comisiones de los centenarios se organizan para llevar a cabo una labor que, de una manera u otra, se frustra y todo viene a quedar en agua de borrajas. Hemos leído algunas colaboraciones en la prensa volandera de su biógrafo Tuñón de Lara, de Julio Rodríguez Puértolas y de José Antonio Gabriel y Galán; el primero de ellos cala en su circunstancia temporal como buen biógrafo que es del poeta de «Las soledades»; el segundo ausculta el drama de España con objetiva corrección, y el tercero pone el dedo en la llaga cuando se formula la pregunta de

si es posible rescatar al poeta Antonio Machado de alguna manera, al cabo de treinta y seis años. María Dolores de Asís, en un diario madrileño, ha tratado de comunicarnos las voces de Antonio Machado arrancando de su intimidad y terminando en su tragedia. Juan Rejano nos ha ofrecido un delicioso artículo anecdótico, vivaz y emocionado. Hemos seguido con él sus últimos momentos, los más difíciles, los más determinadores de su recia estirpe totalizadora de hidalgo que subsume todo su saber y toda su andadura aceptando la muerte sin un gesto. Aurora de Albornoz, siempre machadiana desde su tesis doctoral hasta las sucesivas publicaciones que la han convertido en erudita, aunque guapa, publicó una espléndida cronología estableciendo, además, unas calas decisivas a través de las cuales el esquema machadiano resulta nítido y aleccionador. La revista «Razón y Fe» nos ha ofrecido una visión, por Rosendo Roig, de Antonio Machado, con el subtítulo de «El español integral en cuatro tiempos». Dice Rosendo Roig algo que me ha llamado profundamente la atención: «*Campos de Castilla* es la versión de Antonio Machado de la España Negra. Es un aguafuerte solanesco. Conecta con Goya, con Quevedo, con Velázquez, con Gracián. Es la España eterna. Es España. La España que Machado quería ayudar a renacer, para la que esperaba una renovación. Machado describió la España Negra desde Soria. Desde Madrid, su Universidad, la República de las Letras, el mundo de la política, la esfera clerical, también habría descrito dolidamente otros *Campos de España* muy similares a los de Castilla». Esto que dice Roig resulta inquietador en muchos aspectos, porque coloca a Machado como un ángulo vectorial de la coyuntura histórica entre las referencias más definidoras de nuestra idiosincrasia. Efectivamente, Machado es el hombre más sustancial y más sincero de la generación del noventa y ocho, porque ni siquiera se adscribe a su programa estético ni acepta enteramente las teorías especulativas denunciadoras de la trágica solución de continuidad que representó la pérdida de las Colonias. Es cierta, certísima, la afirmación de que Goya está presente en el aguafuerte condenatorio de los «Campos de Castilla», en esa admonición a todos aquellos que «desprecian cuanto ignoran».

Por fas o por nefas no ha sido pródigo este centenario en ejercicios ínclitos de voluntad, sino más bien, en expedientes de trámite. Y Machado no hubiera aceptado nunca la rutina burocrática porque él era tan simple y tan «corto» que no cobraba las permanencias «por no chinchorrar». El caso es que ha pasado un siglo desde su nacimiento y la razón dialéctica se ha quedado calva. Y nada más calvo que la parva memoria de los españoles.

EL CASO DE LOS DELFINES

Juan de Mairena nos lo cuenta: «Y fue que unos delfines equivocando su camino y a favor de la marea, se habían adentrado en el Guadalquivir». Así fue como Ana Ruiz conoció a Antonio Machado Alvarez, hijo de Antonio Machado Núñez que había sido gobernador de Sevilla en el gobierno provisional de Prim y después Rector de la Universidad Hispalense. Ana Ruiz había conocido al célebre folklorista y naturalista de codos en el pretil contemplando las gracias de los delfines en el agua dulce. Esta circunstancia dio lugar a que *Antonio y Manuel nacieran más tarde en el palacio de las Dueñas,* de Sevilla.

LOS DIAS DE PARIS

París tiene la culpa del decadentismo de Manuel, al que contribuyen la brillantez de Oscar Wilde, Rubén Darío y Gómez Carrillo, pero París también será el lugar de aquella escena noble en que Antonio «saca la cara por Baroja» cuando alguien, dejándose llevar de la humildad de su aspecto y de su mirada perdida en el vacío —nos lo recuerda muy bien Pérez Ferrero recogiéndolo de las memorias del novelista —se atreve a calificarle como *voyou de la banlieue* (randa de las afueras). En Baroja había visto precisamente el poeta el rostro más humano de los allí congregados.

VOLVER A PARIS

Volver a París con Machado en el corazón es correr el peligro de que confundamos el Duero con el Sena sin saber a ciencia cierta dónde está la calle de la Cárcel o el hotel modesto de la rue Perronet esquina a Saints Pères. La enfermedad de Leonor, aquel trágico 14 de julio, cuando todo el mundo era feliz y ella se moría a chorros, nos coloca ante un Rubén joven y arrogante y una Francisca Sánchez con plenas facultades de belleza. Antonio Machado necesita dinero para volver a Soria. Leonor necesita su tierra para morir. En el bolsillo del rameado chaleco de Rubén tintinean las monedas de la vanidad. Machado se humilla. Leonor muere en Soria. Esta trágica intimidad del poeta la comprenderá perfectamente Juan Ramón Jiménez con la lectura de una hermosa carta de Antonio Machado que todos recordamos.

BAEZA EN LA DISTANCIA

Machado va a dar con sus huesos en ese «poblachón» —así lo llamaba Unamuno— vigilado por un ejército de olivos en donde puede recordarse a Jorge Manrique y al «tuno de Bergson». Machado sigue paseando al borde de las carreteras. De vez en cuando le salen al paso sus alumnos, a los que conoce por sus nombres:

—Salido, Laínez, Quijano...

Machado nunca suspende. Sus «junios» son alegres aunque calurosos, y su sonrisa triunfa sobre la gravedad del estrado.

EL IMPACTO DE SORIA

La Real Academia Española, como es sabido, acepta el vocablo «impacto» como «choque de un proyectil en el blanco». Y en segunda acepción, «huella o señal que en él deja». Esto es todo cuanto se puede decir de esta palabreja, que se ha trasegado con tan rara fortuna. El eufemismo terminará incorporando al diccionario una nueva intención semántica. Estoy seguro de que don Antonio no la hubiera aceptado, pero lo cierto es que Soria *impactó* sucesivamente a Gustavo Adolfo Bécquer, a Antonio Machado cuando fue destinado allí como profesor de Francés y a Gerardo Diego. Allí estaban y allí siguen los *álamos de la ribera, los chopos del camino alto* con sus hojas parpadeantes. Bécquer ante Soria se muestra más narrador que poeta, pero la siente hasta tal punto, que el claustro de San Juan de Duero no le dejaría dormir mientras en su mente se iba fraguando la realización de su obra «Los templos de España». Es curioso que en nuestro poeta Gerardo Diego coincidan cuatro definitivas fatalidades con el autor de *Campos de Castilla:* ejercicio docente, vocación poética, amor a la ciudad y designio académico. Soria es como una vocación soterrada de belleza que espera en cualquier momento la llegada del poeta. Antonio Machado encontró en Soria su gran amor que influyó poderosamente en su obra. Se diría que Soria es una ciudad predestinada. Su quietud oferente, la majestad caminante del padre Duero, sus piedras doradas y cargadas de historia, la nobleza de sus doce linajes, ese rumor de cangilón goteante que encadena y rima venturosamente Soria con noria, vuelta a vivir con vuelta a empezar en un delirio interminable, en una sucesión que sólo el tiempo es capaz de coordinar a ritmo de rueca; esa ciudad necesitaba la voz de un poeta. Seguramente empieza a estar demostrado, y no tan tarde, sino a partir de esa vigorosa genera-

ción del noventa y ocho, que Castilla es esa madre plural e insobornable de *mano ruda* y *continente provecto* a la que se venera en medio de una adoración que tiene sus puntos principales de apoyo en su insigne capacidad ascética y en la amplitud de sus horizontes. Algo hay que nos complica de un modo directo con Dios, con la naturaleza, cuando ésta es pródiga en luz y no nos distancia de la realidad sino que nos hace cómplices de ella de una manera irrevocable. Esa es la Castilla que esperaba recibir a un poeta único, inconfundible, que iba a corretearla incansablemente irradiando los puntos cardinales, desde una encendida rosa de los vientos, con la contera plateada de su bastón. Su bastón y su dedo índice han sido un palpo casi lascivo que zurcía, al tacto de su yema, ese torzal maravilloso de luz donde un cabo es el oriente y el otro el punto occiduo del sol. Antonio Machado era ese gran poeta que Soria necesitaba para ponerle nombre a sus anónimos rumores, para sacar de quicio el agua que besaba asiduamente las raíces de esos álamos que ahora están custodiando en vigilante centinela el parador de su nombre. Ahí están los caminos de Antonio Machado hacia San Saturio con cuatro cuadrilongas piedras dormidas en un recodo, según se va a la ermita, que no se sabe si son cuatro estaciones o cuatro huellas fosilizadas de la más perfecta y sentida de las pasiones líricas que un hombre sencillo haya podido experimentar. Ahora Soria es en su conjunto la cristalización de las anhelaciones del poeta, de la misma manera que fue escenario temporal de los otros dos grandes vates: Gustavo Adolfo Bécquer, tan recordado, tan «vivido», y mi querido amigo y maestro Gerardo Diego. De cada uno de ellos he sido biógrafo, incondicional a la admiración y a la verdad, y sobre las piedras y bajo su cielo me ha cabido la suerte de poder reconstituir la tragedia de Noviercas que destruyó la vida del poeta de las «Rimas», los irreversibles caminos de Antonio, que se iban haciendo al andar en un tránsito sin posible retorno y ese paisaje de Castilla abierta que se rompía en añicos en el agua de la matinal palangana ante la pupila estupefacta de un poeta creacionista llamado Gerardo Diego.

Dos cosas hay por las que yo he sentido una devoción incomparable. Dos objetos íntimos de mi viejo profesor de francés que yo hubiera querido conservar como prueba delatora de la más viva de mis emociones de niño: el bastón y los viejos zapatones de don Antonio. El bastón parece enervar de un modo genérico una idea de autoridad, de madurez, de personalidad. El bastón es en cierto modo una versión del cetro y de la garrocha. Ley y dominio. Timón y aguja de marear. El bastón de don Antonio fue un arma pacífica

de seducción y un íntimo apoyo que él necesitaba, hito por hito, para seguir abriendo caminos a su curiosidad y a su fantasía. Aquella contera se había arrastrado por las polvorientas sendas que antes habían sobrevolado los pájaros y festoneado en la noche las luciérnagas. Sus viejos zapatones gastados por el tacón, desportillados por el contrafuerte, habían estado en todas partes, tranquilos y sin prisas pero andariegos y desjarretados de tanto anhelar en curiosa complicidad con un tiempo que nunca se acababa, porque para un filósofo socrático y tranquilo el tiempo casi es lo de menos precisamente por eso de ser lo de más. Esos zapatos se acurrucaban bajo los veladores de mármol del café al pairo de su armazón de hierro, para evitar los pisotones de los más inquietos, chirles o no chirles, que eran capaces de llevar la contra al mismísimo San Saturio, en el Casino o en la rebotica. Don Antonio sabía escuchar muy bien, casi tanto como sabía contemplar y devorar luces y horizontes. Qué ojos los suyos para quedarse, en una mirada, con toda el alma de Castilla, desnuda, inerme, derramada a lo ancho de sus campos casi sin pudor y casi sin rubor. Los álamos, esos álamos erguidos, que eran escolta cotidiana de las nobles «correrías» de un poeta no resignado sino sometido al imperio de sus leyes ascéticas.

En 1919 recala en Segovia. El Alcázar semeja una nave fantástica que termina varando en la costumbre. San Quirce acaba siendo la universidad popular asentada sobre contrafuertes románicos. Tomando el vagón de tercera ya es fácil escapar a Madrid. En Madrid, donde Valle-Inclán pierde un brazo, por no darlo a torcer.

AÑOS TREINTA

Traigo aquí a colación la forma en que conocí a don Antonio Machado. En 1932 Machado ejerce su cátedra de Francés en el Instituto de Segunda Enseñanza «Calderón de la Barca». Reproduzco unos párrafos alusivos a mi encuentro con él dos años más tarde:

«En 1934 yo tenía once años y una gran confianza en mi fonética francesa. Por eso, cuando don Antonio Machado me hizo abrir el *Pérrier*, segundo Curso, y me oyó enunciar los verbos irregulares, me dijo:

—Tiene usted buen acento para ser andaluz.

El tenía un buen acento andaluz para ser catedrático de francés. Pese a mi personal insignificancia me llamaba de usted, haciendo uso de un hábito profesoral que no resultaba para mí muy alentador. El elogio no era excesivo, pero yo correspondí con un *merci bien,*

mientras reparaba en los estragos que había hecho en su traje la ceniza del cigarrillo, contribuyendo a la exacerbación de su «torpe aliño indumentario». Don Antonio estaba rígido, inmóvil, con sus manos entrelazadas y su gesto blando y bonancible. El texto de mi traducción se titulaba «La tèrre». Qué bien le salía esa «è» abierta a aquel docto Mairena que decía que Bergson era un tuno y que acababa de preguntarme si yo le tocaba algo al obispo Gerónimo Manrique de Lara, mejor conocido que por obispo, por su mecenazgo en favor de Lope de Vega. Yo leí el texto francés con una entonación pastosa heredada del padre Bruno, hombre muy devoto de San Pompilio María de Pirrotti, y estaba un poco obsesionado por aquel cuello alto y anacrónico que servía como útil valladar a sus ya mórbidos alifafes, y por aquella corbata negra tan resignada a un ambiente de flotadoras pavesas, con su ancho nudo sesgado hacia la izquierda como si fuera un corazón, como el suyo tan liberal, cuyo cayado aórtico iba ahorcando en silencio su maquinal tristeza.

—*La tèrre est si grande que l'irregularité du terrain ne l'empeche pas d'être ronde.*

Y don Antonio apostillaba en los puntos y aparte:

— *Très bien, très bien, mon ami.*

Y una Sevilla zumbona, remota y resonante, aunque ligeramente afrancesada por las circunstancias, engastaba la voz de un profesor sin reto ni postura doctoral, que cualquier cosa podría parecerme que no fuese un hombre de irrevocables decisiones.»

DEFINICION URGENTE DE SU MENTALIDAD

Esa frente ancha y despejada que yo contemplé en mi infancia como tratando de adivinar cuáles eran los verdaderos resortes que servían para mejor pronunciar la lengua de Molière, estaba ocupada por dentro por los dictados del pensamiento de Bergson y por lo que podía inferirse de cuanto apócrifamente hablaba Mairena, y por ese terciar, más o menos solapadamente, en la rebotica. Machado nadaba y guardaba la ropa, como hacen los clásicos, tomando de la vida cuanto conviene y echándolo en los viejos odres que todo lo enriquecen. Para eso estaba su bastón, para no dar palos de ciego. Y esa cautela tal vez le definía en su manera de ser porque Machado era como un ciego que buscaba a Dios por todas las esquinas pero al que siempre le daban esquinazo. De que Machado es un clásico por su afición al ágora, por su manera de comportarse, de conversar y de pensar, por su asepsia intelectual y por sus pudi-

bundeces lingüísticas, tenemos la prueba en sus magníficas prosas ahora felizmente resurrectas por Aurora de Albornoz. Clásico a su manera, con su modo de decir, con sus manías semánticas como el «bueno de don Miguel» a quien tanto admiraba. Quizá sea conveniente algún día tratar de esclarecer si esa afición filológica era la que sostenía los principales puntos de referencia de su identificación y de su amistad. Quizá había otra razón mucho más honda, que era lo perseverantes que fueron uno y otro en la búsqueda de Dios. Machado era lo contrario de esos emperejilados cínicos intelectuales que tratan de persuadir con sus alharacas y la pirotecnia verbal de sus especulaciones. Le gustaba hablar muy claro y, en su fidelidad a la tradición clásica, yo le tengo por un renovador dentro de las mismas estructuras; por un neoclásico con toda la galanura que comporta el llevar al lenguaje y al pensamiento una nueva savia de reposada y reflexiva actitud filosófica. Le horrorizaban los pedantes, *los pedantones al paño* como él les llamaba, le horrorizaban también en cierto modo las innovaciones no sujetas a disciplina. Pero era absolutamente individual y personal en su modo de producirse. Todavía no se han estudiado los neologismos de Machado, algunos de ellos de invención gratuita y caprichosa. Todavía no se ha estudiado tampoco el sesgo liberal de su criterio limpio, institucionista, honesto hasta la saciedad y con un sentido de estricta y rigurosa justicia. Machado, mucho menos sofista que Unamuno, y por lo tanto mucho más razonador y más convincente con la perspectiva del tiempo, se queda en nosotros más allá de la propia naturaleza del mito. Pocas razones habrá más justas que las que hayan servido para mitificar la memoria de Machado. Hoy por hoy no solamente es el poeta que representa una época determinada, sino que ampara como bandera estética el pensamiento de una juventud inquieta que quiere, admira y respeta su memoria. Los mitos conquistan la supervivencia cuando el tiempo, la insidia, la cobardía, no han sido capaces de destruirlos. Si perduran, es que tienen razón de ser, si subsisten es que se incorporan a nuestra tradición y a nuestra cultura por la puerta grande.

La diferencia que puede existir entre símbolo y mito para que nosotros tratemos aquí de elucidar ambos conceptos, queda perfectamente clara en estos dos ejemplos. Machado es un símbolo más que un mito, porque el mito parece admitir una cierta peyoración. Ahora se estila mucho, desde un punto de vista intelectual, la revisión de valores y uno de los verbos que están más en boga es precisamente el de desmitificar. Pero no es éste el caso de Machado porque los símbolos son inamovibles.

Parece que cuando un poeta se decide a ensalzar la memoria de otro poeta, en cálido y ferviente homenaje de admiración, es porque existen unas firmes razones que así lo aconsejan, razones cuyas raíces no pueden detectarse. Si yo me viese en la necesidad de escoger un poeta que tuviese que servirme como punto de total identificación estableciendo un puente entre la tradición clásica y las nuevas corrientes de la fecunda generación del 27, tendría forzosamente que escoger a Antonio Machado, pero por si esto fuera poco, las circunstancias humanas que en él concurren me obligan a participar en el ejemplo de su vida y de su muerte de una manera activa y premeditada. Solamente por su grandeza de ánimo, por su hombría y por su categoría humana, Antonio Machado mereció la inmortalidad.

Los últimos instantes del poeta nos convencen del hecho heroico de su predestinación. Recordemos los días en que su hermano Manuel, tan marchoso, y la discreta Eulalia Cáceres, su mujer, han salido para Barcelona. Antonio se encamina a Valencia. Primero, Rocafort, Villa Amparo y siempre Ana Ruiz, su madre, en el último tramo hacia la muerte. El frío, la lluvia, un vagón solitario en vía muerta y, por fin, la frontera, asido ya al ropaje hediondo de la muerte como último recurso hasta quedar en su dominio «casi desnudo como los hijos de la mar». En el hotel Buñol-Quintana, una sábana amordaza el cansancio de un hombre sin orillas y dos días después muere Ana Ruiz. Era imposible sobrevivir al poeta. Con su desaliño, con su falta de prisa, con su mirada entre socarrona y amistosa, con su deseo de enraizarse y de sentir a España hasta en la médula de los huesos y completamente opuesto a aceptar en silencio toda traición y toda decepción, Antonio Machado, el gran poeta de España, muere sin saber apenas si esa muerte acontece en el pasmo de su propia imaginación.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

Carretas, 14
MADRID-12

TEXTOS CONSULTADOS

GOMEZ BURON, Joaquín: *Exilio y muerte de Antonio Machado*, Sedmay Ediciones, Madrid, 1975.

LUIS, Leopoldo de: *Antonio Machado, ejemplo y lección*, S. G. E. L., Colección «Clásicos y Modernos», Madrid, 1975.

VALVERDE, José María: «Antonio Machado». Siglo veintiuno de España, editores, S. A., Madrid, 1975.
ROIG, Rosendo: «Antonio Machado. El español integral en cuatro tiempos», *Razón y Fe*, núm. *927*, Madrid, 1975, pp. 333-344.
GABRIEL Y GALAN, José Antonio: «La segunda vida de Antonio Machado», *Europeo*, Madrid, 1 de marzo de 1975.
RODRIGUEZ PUERTOLAS, Julio: «Machado: bondad y drama de España». *Europeo*, Madrid, 1 de marzo de 1975.
TUÑON DE LARA, Manuel: «Antonio Machado, hombre de su tiempo». *Europeo*, Madrid, 1 de marzo de 1975.
ASIS, María Dolores de: «Las voces de Antonio Machado, *Ya*, Madrid, 9 de marzo de 1975.
ALFAYA, Javier: «Machado vivo y muerto», *Europeo*, 14 de junio de 1975.
ALBORNOZ, Aurora de: «Antonio Machado: Homenaje», *Triunfo*, núm. 652, Madrid, 29 de marzo de 1975.
REJANO, Juan: «Antonio Machado: última imagen», *Triunfo*, núm. 654, Madrid, 12 de abril de 1975.

LA PRESENCIA DE ANTONIO MACHADO EN LA POESIA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

Ha sido Antonio Machado uno de los poetas más leídos en España durante estos últimos treinta años, y tal vez el más sostenidamente invocado; e incluso, por parte de la crítica de dentro y fuera de la Península, y junto a Juan Ramón Jiménez, aquél con mayor interés estudiado entre los que inician la tradición poética moderna en España (1). Sin embargo, desde la perspectiva de los poetas a quienes corresponde la creación de lo que por inercia seguimos llamando la lírica de posguerra, su obra significa algo más y ya en un sentido absoluto: ha representado para ellos indiscutiblemente el norte y el ejemplo mayor; el nombre que con mayor confianza, inevitabilidad y respeto venía a sus labios (y a los versos); la filiación que voluntariamente se buscaba o que, espontáneamente nacida, no era en modo alguno un estorbo sino un motivo de satisfacción y de orgullo (2). Junto a Abel Martín, a su discípulo Juan de Mairena, a aquel otro poeta «imaginado» por éste, o sea Jorge Meneses, Machado nos anunció al nonato Pedro de Zúñiga. En la serie de esos, sus auténticos «complementarios», el avance desde un rebasado idealis-

---

(1) No empleo aquí el término «moderno» en el específico y restringido sentido estético (absolutamente correcto) en que lo describe, por ejemplo, Hugo Friedrich en su muy iluminador libro «Estructura de la lírica moderna», tal como se da en lo que entendemos por «modernidad» en la literatura europea (y en general occidental) de nuestro siglo. Lo asumo como equivalente al de una poesía que, independientemente de sus enlaces expresivos con el pasado, está más bien abriéndose cara al futuro, donde en verdad ha de cumplirse. Con respecto a Machado, de todos modos, más tarde se tratará el problema de su modernidad, aunque de una manera por fuerza somera.

(2) Aclaro que me refiero aquí al que en la posguerra resultó «mayor» entre los tres posibles iniciadores de la moderna poesía española, hacia principios del siglo (Unamuno, Machado y Jiménez), y en el sentido de modernidad que aclaro en la nota anterior. Sobre la poesía de estos años últimos, en general, es bien reconocido el hecho de que, desde distintos niveles cronológicos y estéticos, pesan también otras poderosas influencias mayores y bien señaladas por la crítica y los mismos poetas: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Luis Cernuda, así como el ejemplo en cierta dirección de Miguel Hernández, dentro de la Península. Desde América la innegable y no siempre bien destacada de César Vallejo y la, a mi juicio menor, de Pablo Neruda.

mo romántico hasta una abierta estética de la objetividad y la fraternidad creció palmariamente: en el principio de tal serie, Abel Martín no había superado «ni por un momento el subjetivismo de su tiempo» (3); para lo cual no hay que olvidar las supuestas fechas que enmarcan su vida: 1840-1898. En el otro extremo, ya Meneses se nos era presentado como el inventor de aquella *máquina de trovar* que producía las «coplas mecánicas» que luego Mairena daba a la estampa y donde precisamente se consumaba «la ruina de la ideología romántica» [325]. Por eso Meneses concluía su apología de esta estética de la comunión «con otro, con otros... ¿por qué no con todos?» [325], mientras esperaba la llegada de «los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad» [328].

«Producida la copla, puede cantarse en coro» [327]. En esa amplificación del canto poético no es difícil adivinar lo que hubiera quedado para Pedro de Zúñiga. Por de pronto, y respecto a los temores de Meneses por condicionar un nuevo público receptor para sus canciones, puede decirse que una buena proporción de los poetas de la posguerra, y tómese ello como una metáfora sólo oportuna, se hubiera integrado emocionadamente al coro que haría suyas las coplas de su curiosa *máquina*. Y en cuanto a la segura proyección del no nacido Pedro de Zúñiga, no andaba errado Guillermo de Torre cuando cerraba el «Ensayo preliminar» de la edición de las *Obras* de Machado, que vamos siguiendo, con estas palabras: «Los poetas que en los decenios del 50 y del 60 exaltan a Machado como guía y maestro tienen la libertad para imaginar que sólo con ellos se hubiera producido el acuerdo de Pedro de Zúñiga» [14].

La presencia de Antonio Machado en la poesía de estos años es un hecho de tan rotundos perfiles que, en su peso general (lo que no obsta el pretender observarlo y registrarlo en sus matices) apenas requiere una demostración mayor. No sobrarán, sin embargo, algunas constataciones. Y vendrá bien comenzar con la de Luis Cernuda, por proceder éste de una generación, la de 1927, cuyas mutuas relaciones con el autor de *Juan de Mairena* anduvieron, según los términos de éste, «algo en desacuerdo» (4). En 1957, o al menos en un libro suyo publicado en ese año, escribía Cernuda: «Hoy,

---

(3) Antonio Machado: «Obras / Poesía y Prosa», ed. de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, con un «Ensayo preliminar» de De Torre (Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.), página 305. Todas las citas siguientes de Machado se hacen por esta edición; y, en los casos necesarios, se identifica la página después de la cita, colocando entre paréntesis el número correspondiente y sin ninguna otra indicación.

(4) Cito, muy fragmentada, la conocida declaración de Antonio Machado: «Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día...» (49), de la «Poética» que aquél envió a la famosa «Antología» (1931) de Gerardo Diego.

cuando cualquier poeta trata de expresar su admiración por un poeta anterior, lo usual es que mencione el nombre de Antonio Machado (...). Y es que los jóvenes, y aun los que ya han dejado de serlo, encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven...» (5). Cernuda sabía muy bien que aquél no sólo recogió el «eco» de esas preocupaciones sino que cantó también el misterio de sus inquietudes más íntimas y menos transferibles; pero al sostener lo arriba transcripto respecto a Machado, pudo tener aquí presente una de sus primeras y conocidas definiciones de la poesía: la que, fechada en 1917, compuso para la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas:* «(poesía es) lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo» [47]. Y en ese equilibrio entre *alma* y *mundo*, por más que con harta frecuencia se haya querido retacearlo, inventando y añadiéndole «falsos» apócrifos, está la única imagen cabal de Antonio Machado (6).

Más condicionada por el signo de los tiempos (de los tiempos españoles, principalmente) es la valoración de José María Castellet cuando, en la extensa introducción a las dos ediciones de su divulgada y discutida (y discutible) antología, dedica toda una sección a «El arte poética de don Antonio Machado», para la que se basa, según muy expresa aclaración, en el fallido discurso de ingreso de aquél en la Academia Española de la Lengua. En su empeño (¿apresurado?) por clausurar el tránsito total de la tradición simbolista hacia un absoluto objetivismo realista, por él postulado y aun «profetizado» como camino único entonces, acierta Castellet (en este punto al menos) cuando afirma: «Con la revalorización del contenido y del lenguaje coloquial, abre Machado las puertas de la futura poesía española» (7). Lo inquietante aquí, pero sale de mis propósitos, es decidir hasta qué punto fue realmente coloquial la dicción de Machado, a la luz del universal concepto moderno de coloquialismo poético. Y también hasta qué momento esa «futura» poesía sin dudas abierta por Machado se cumplió sin grietas ni rupturas mayores. Sobre esto sí será necesario detenerse, muy dentro de poco, siquiera brevemente.

---

(5) Luis Cernuda: «Estudios sobre poesía española contemporánea», Madrid: Guadarrama, 1957, pp. 105-106.

(6) Tomo este término de «falsos apócrifos» del ensayo «Machado y sus apócrifos» de José Angel Valente, incluido en su libro «Las palabras de la tribu», Madrid, Siglo XXI de España, 1971.

(7) José María Castellet: «Veinte años de poesía española (1939-1959)», Barcelona, Editorial Seix Barral, 1960, p. 55.

Y aun bien entrada la década que sigue a aquella en que se produjeron las dos declaraciones anteriores, de Cernuda y Castellet, otra voz, esta ya la de un poeta de la posguerra, José Hierro, viene a coincidir con ellos en el prólogo a su *Antología poética* de Antonio Machado, cuya primera edición es de 1968, aunque es presumible que dicho prólogo fuera escrito con alguna anterioridad. Hay coincidencia, sí, pero comienza a haber una cierta voluntad de precisión sobre la presencia de Machado (sobre cuál Machado ha sido el que ha estado en verdad presente), lo que ya delata entrelineadamente los nuevos aires de esos años. Hierro acepta que «es innegable que el que se acerca a las páginas de Machado, hoy, lo hace a sabiendas de que se trata del 'gran poeta' español del siglo XX». Mas al no poder olvidar que los últimos treinta años, hacia atrás del momento en que escribe, estuvieron grandemente marcados en la lírica española por el compromiso y la denuncia, añade, no como rectificación sino guiado por un prurito de exactitud: «Según este punto de vista, es probable que atraiga de Machado su visión de España, lo que en *Campo de Castilla*, sobre todo, hay de protesta y de dolor. Y conste que no se trata de una opinión sin fundamento: basta leer o escuchar las opiniones más jóvenes sobre la poesía de Machado para darse cuenta qué pocas veces se citan, por ejemplo, poemas de *Galerías* o de *Nuevas canciones*» (8).

Lo que importa, abstrayendo ahora estas acertadas puntualizaciones de Hierro y tomando su juicio todavía en bloque, es comprobar cómo aún en 1968 aquél acepta que en tales fechas se reconoce todavía a Machado como el «gran poeta» español de nuestro siglo; aunque viendo en tal estima una sustitución pendular del igual dictamen que sobre Jiménez recaía varios decenios atrás. Y adelantando de nuestra parte, como creo que al final quedará claro, que la sospecha de Hierro sobre la presencia única de una sola vertiente de Machado era no más parcialmente correcta. Son ya, de todos modos y conviene advertirlo, los años del declive en la estimativa del poeta, como se verá. Mas todavía, en el recientísimo libro *Antonio Machado, ejemplo y lección* de Leopoldo de Luis, aparecido en este año de su centenario, su autor lo presenta como un paradigma total. Y aclara, con toda verdad por lo justamente matizado aquí de su aserto: «Lección de acendramiento lírico, de objetivación desde la subjetividad, de gravedad, sinceridad, calidad poética» (9).

(8) Cito por el prólogo de José Hierro a la «Antología poética» de Antonio Machado, 2.ª edición, Barcelona, Ediciones Marte, 1971, p. XVIII. Allí se consigna el 1968 como el año de la primera edición.

(9) Leopoldo de Luis: «Antonio Machado, ejemplo y lección», Madrid: Sociedad General Española de Librería, S. A., 1975, p. 7.

Sin embargo, conviene ir poniendo puertas al campo. Esa lección machadiana opera, en la plenitud de su vigencia, por un período aproximado de treinta años, de 1936 a 1966. No será necesario demorarse mucho en explicar la razón de estos límites, en cuya relatividad sí conviene insistir. La primera, porque es la fecha generalmente tomada como de inicial (e interrumpida) cohesión de un grupo para el cual, y aquí siento no poder citar textualmente a Germán Bleiberg, de quien lo escuché en una conferencia por él dictada en la ciudad de Nueva York, lo más importante era liberarse por cualquier vía de la tutela juanramoniana, con la natural urgencia de crearse sus más afines maestros. Y porque los avatares de la guerra civil que en ese año irrumpía, y que son de todos conocidos, dio un pedestal sólido a la muy clara actitud que frente al conflicto asumió Antonio Machado. Y el 1966 puede señalarse como el del principio de una reacción a la cual no hay otro medio de calificar que de antimachadiana (aunque no, desde luego, general, como se habrá de precisar). Hacia entonces surge una nueva promoción de poetas en España a los cuales y también por inercia seguimos identificando (¿hasta cuándo?) como *novísimos*. Y esa promoción emerge empeñada en una ruptura radical con la tradición fuertemente ética del pasado inmediato, y en la empresa de ensayar una escritura innovadora que pudiera hacer entroncar de nuevo la poesía española con los cauces de una modernidad que sentían de mucho tiempo atrás abandonada. En ambos designios, Machado, con sus profundas preocupaciones humanistas y sus modos poéticos externos (ciertamente más bien tradicionales), era un obstáculo. Con el objeto de denostar el moralismo de las generaciones anteriores (estéticamente inoperantes a su juicio), los jóvenes no vacilaron, en algún momento de más aguda rebeldía, en calificar ese moralismo de «posmachadiano» y aun de «poscernudiano». Tampoco es este el momento de valorar aquí cuánto pudo haber, cuánto hay, de apresuramiento (la prisa, aun en el juicio: ese mal endémico del siglo) en estas postulaciones; pero el hecho, exteriormente al menos, es por hoy incontrovertible.

Debido a ello, también indudable es que a partir de tal momento (1966), el cese de la vigencia *total* de Machado empieza a apuntarse. Se define entónces esa nueva generación joven, ya hoy puesta en pie, que cuestiona el beneficio de sus enseñanzas poéticas. Y a lo más, en los de espíritu justiciero (ya a esto se llegará), se reconocerá la entereza de su actitud humana y la clarividencia de su pensamiento, vuelto todo ello palabra admonitoria aunque no precisamente en su poesía. Mas, en mi afirmación de hace unos instantes, he des-

tacado el calificativo *total* aplicado a esa vigencia. Porque lo «machadiano» más constante es ante todo un talante, y una (o una serie sucesiva y complementaria) de posiciones frente a la poesía (10). No se trata (como en Góngora, Darío o García Lorca, aunque todos ellos no puedan reducirse venturosamente a esto) de un repertorio de fórmulas verbales brillantes y fácilmente calcables hasta el punto de una mimética mecanización, y las cuales se pueden tomar o dejar al calor de las modas del día. Y, en ese sentido, poetas *machadianos*, en el lato sentido del término, los hay hoy y creo que los habrá siempre. Los poetas «naturales» y de impregnación interior (Bécquer, otro caso), reaparecen o pueden reaparecer, siquiera ocasionalmente y bajo otras formas expresivas personales, pero siempre de un modo que diríamos fatal y espontáneo: Bécquer en cierto Cernuda, para seguir el mismo ejemplo. Los maestros estimados mayormente por la riqueza y originalidad de su aparato verbal, en cambio, suelen con mayor frecuencia ser «resucitados». Y las más de las veces por imperativo de grupos —de grupos juveniles principalmente— que requieren de sus «maneras» magistrales para justificar estéticas extremadas aunque muchas veces históricamente necesarias: Un arquetipo casi de esta suerte de recurrencias programadas sería el fugaz momento neogongorino de la generación del 27; y hasta el punto de que, por efímero que fuese, es ya hoy un episodio colectivo que la historia literaria ha tenido que consignar como tal.

Otra vía, aún exterior, de detectar la presencia de Machado en estos años nos la puede brindar la consulta de las cuatro antologías de la poesía de posguerra publicadas por la editorial madrileña Alfaguara entre 1965 y 1969, aunque expresamente contraídas desde sus títulos mismos al cuarto de siglo que comprende el período 1939-1964. Si bien regidas por un criterio excesivamente abarcador y poco riguroso, que las convierte en colecciones más que en verdaderas an-

(10) Lo arriba sugerido no implica que, en sus varias etapas, la poesía de Antonio Machado no se configurase en un «estilo» o maneras expresivas bien definidas y reconocibles. Y esto es cierto hasta el punto de que Gustav Siebenmann ha podido explicarnos inteligentemente lo «Qué es un poema típicamente machadiano» en un ensayo suyo así titulado, que vio la luz en «Papeles de Son Armadáns», (vol. LII, núm. CLVII, abril de 1969), y el cual hizo luego ingresar en su libro «Los estilos poéticos en España desde 1900» (Madrid: Gredos, 1973). En el mismo sentido, aunque con un propósito de más amplias dimensiones, Ricardo Gullón ha escrito «Una poética para Antonio Machado» (Madrid: Gredos, 1970), que es de gran utilidad para la comprensión de lo que podríamos considerar como formas interiores del estilo machadiano.

tologías, y teniendo en cuenta también que en general no incluyen a los poetas de la generación de 1936 (lo cual es insoslayable si se quiere verificar la actividad lírica total de dicho período), tales colecciones, por las poéticas escritas directamente para ellas por los autores agrupados, ofrecen al estudioso de la poesía española un testimonio valioso del estado poético de tiempo que, en las variadas categorías temáticas seguidas —social, cotidiana, amorosa y religiosa— cristalizan en esa época. Nos es válido, pues, servirnos de esos libros en busca de manifestaciones explícitas de la huella de Machado, tanto en sus prólogos (al estudiar sus realizadores los orígenes de la respectiva categoría representada) como en las declaraciones personales de los mismos poetas (11).

La primera en aparecer fue la dedicada a la *Poesía social*. Historiando esta tendencia desde los principios del siglo, su compilador, Leopoldo de Luis, nos advierte ya, de entrada, que «Machado vaticinó (...) la actual postura rehumanizadora y objetiva de la poesía, así como dio con su sencillez y claridad lecciones y preceptos conformadores de la poética que en nuestros días obtiene mayor atención» (PS, 31-32). Y entre los reclutados, Gabriel Celaya, al abjurar de «la miserable tentación de hacer perdurable nuestro ser ensimismado» (PS, 105), y desarrollar afines conceptos a los por él mismo expuestos en la *Antología consultada de la joven poesía española* de 1952, está casi literalmente glosando, entre otros textos de Machado, las posiciones de Meneses en aquel célebre «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses». Como se recordará, su autor, en dicho diálogo, ponía en boca de este último todo un réquiem al cerrado mundo solipsista implícito en la ideología romántica y la sentimentalidad burguesa. Y en igual sentido, aunque ya mencionándolo, se produce Ramón de Garciasol (PS, 124). Y en un breve poema de Blas de Otero, que es una de sus tantas poéticas en verso, se escuda aquél en unas líneas de Machado. No anticipamos ahora tales constancias, porque luego, al acercarnos individualmente a cada poeta, habrá lugar para más precisas indicaciones.

Antonio Molina, que escribe el menos desarrollado de los prólogos de esta serie, no cita a Machado al presentarnos el volumen destinado a recoger la *Poesía cotidiana*. Y hubiera podido hacerlo con toda propiedad a partir de textos de aquél tan definitivos en esa

---

(11) Son éstas las cuatro antologías mencionadas: «Poesía social», ed. de Leopoldo de Luis (1965); «Poesía cotidiana», ed. de Antonio Molina (1966); «Poesía amorosa», ed. de Jacinto López Gorgé (1967); y «Poesía religiosa», ed. de Leopoldo de Luis (1969): todas publicadas por Alfaguara (Madrid). Para abreviar (a todo lo largo de este trabajo) cuando reproducimos opiniones tomadas de esta serie, se indica respectivamente de este modo: PS, PC, PA y PR.

dirección como el significativamente titulado «Poema de un día», más conocido por su rótulo inmediato: «Meditaciones rurales». Como el concepto de poesía cotidiana, por vago que sea, viene a coincidir con el de una «poesía de la existencia», rubro bajo el cual José Luis Aranguren agrupa con acierto a los poetas del 36, aquí sí tuvo Molina el buen acuerdo de dar entrada a algunos importantes miembros de aquel grupo. Y no es casual que tres de ellos, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y José Antonio Muñoz Rojas, en sus poéticas, no puedan prescindir de la mención directa o sugerida de Machado. Eugenio de Nora llega a identificar expresamente la acentuación de lo cotidiano con «lo universal humano de Machado» (PC, 436). Y en las declaraciones de Celaya (otra vez), y de Otero y José María Valverde vuelven a rastrearse sutilmente ecos de aquél.

En la que se ocupa de la *Poesía amorosa,* su responsable, Jacinto López Gorgé, también al revisar las manifestaciones primeras del tema en la lírica española del siglo, tiene buen cuidado en recordar la importancia precursora de la poesía amorosa del primer Machado, y en sostener aún que el tiempo no ha pasado sobre la misma modalidad que se da en el Machado posterior, a las que concede, junto a la análoga de Unamuno, una vigencia mayor que la cronológicamente paralela en esta área de Juan Ramón Jiménez (PA, 11). Y en este libro citan concretamente a Machado: Camilo José Cela, Manuel Alvarez Ortega, José M. Caballero Bonald, Fernando Quiñones y Félix Grande.

Al llegar su turno a la *Poesía religiosa,* encomendada de nuevo a Leopoldo de Luis, éste concede varias páginas de su introducción a analizar el particular sentimiento religioso de ese «menesteroso de Dios», que, según la conocida frase de Pedro Laín Entralgo, fue Antonio Machado. Y a destacar la actualidad de su personal modo de combinar tal trágica menesterosidad con su irónico rechazo de los externos tópicos religiosos fabricados para consumo de la España inferior *devota de Frascuelo y de María,* y que a un tiempo *ora y bosteza:* los nada equívocos versos que aún siguen provocando más de un estremecimiento y aun irritación. Muy pocos son después, entre aquéllos reunidos por Leopoldo de Luis, los que se reconocen en Machado dentro de la modalidad religiosa. Entre las excepciones: Jacinto López Gorgé, quien se sitúa muy conscientemente en la misma disposición de espíritu de aquél en este sentimiento (PR, 345 y 347); y ya desde el título mismo de la primera de sus composiciones recogidas, «Dios en la niebla» (PR, 349).

Otro esfuerzo colectivo, que aparece casi al final de la serie an-

teriormente resumida y nos puede ser igualmente útil, es la *Antología de la nueva poesía española* (Madrid: El Bardo, 1968), cuidadosamente realizada por José Batlló (12). La utilidad deriva aquí de haber sumado ya el editor algunas de las voces más valiosas y primeras entre los jóvenes del momento; y al hecho de que, por tal circunstancia, aquella crisis en la estimación de Machado (tal vez más aproximado sería decir: en la valoración total del hombre y el escritor) comienza a insinuarse. Batlló, como se sabe, distribuyó para ser respondidas por sus antologados unas seis preguntas, la tercera de las cuales solicitaba la mención de los poetas que, a partir de la generación del 98, hubiesen influido más en el actual panorama de la poesía española, a juicio de cada uno de aquéllos. Positivas, en el sentido de reconocer prontamente la influencia de Machado, fueron las respuestas de Francisco Brines, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, Angel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Carlos Sahagún y Rafael Soto Vergés: una buena mayoría, como se ve. Y algunas aún cargadas de entusiasmo, tal la de Eladio Cabañero: «El poeta que más me importa, no *interesa* solamente, es Antonio Machado» (ANPE, 335). Sin embargo, las hubo dubitativas o, más apropiadamente, rectificadoras sobre lo que en sí pudo consistir esa influencia. Fueron tres. La de Carlos Barral: «Casi todos los poetas modernos se pretenden de la familia literaria de Machado. Yo creo que eso es más producto del exceso de admiración y que la influencia de don Antonio es menos de la que se presume» (ANPE, 321). La de Joaquín Marco: «Todo el mundo habla de la influencia de Antonio Machado. Creo que ha influido más como prosista que como poeta; es decir, que han influido más sus ideas que sus poemas y especialmente su actitud vital, tan admirable» (ANPE, 351). Todo lo cual queda resumido, por su carácter lapidario, en la de Pedro Gimferrer: «De Machado creo que influyó más su ejemplo personal que su poesía» (ANPE, 340). Correcto es el énfasis en su ejemplaridad moral, que es lo que los tres, en suma, vienen a subrayar. Más innegable es también la otra, la poética, aunque en gran medida se ejerza desde la prosa, que en anchas zonas no es en Machado sino otro modo de encarar la poesía y sus problemas teóricos: lo que hoy tanto se practica desde el poema mismo, y a lo que aquél en cierto modo se negó como ha visto con justicia Vicente Gaos (13). Y otro poeta de hoy, José Angel Valente, que con tantas razones viene defendiendo el principio de que la poesía no es cuestión de género sino de visión, ha intuido que tras esa exalta-

(12) Cuando citamos de esta antología, abreviamos así: ANPE.

(13) Cfr. Vicente Gaos: «Temas y problemas de literatura española», Madrid, Guadarrama, 1959, p. 318.

ción del Machado prosista sobre el poeta se esconde otro de esos «apócrifos» falsos de aquél, que el mismo Valente ha denunciado como el de su «supuesta esterilización creadora». Y esto no es, para Valente, sino «invención de profesores capaces de creer que la poesía se reduce a ciertas formas ya catalogadas, que se alimenta sólo por ingestión de más poesía y que se reproduce por partenogénesis. Machado fue hacia formas no agotadas de creación, muy ajenas por cierto a las senectas y serializadas del poeta vestido, en el mejor de los casos, de harapos de sí mismo... (14).

Si en las reticencias, dudas o silencios de los jóvenes sobre Machado se encubre sólo la voluntad de superar su magisterio, y buscarse distintos estímulos más acordes con sus nuevos derroteros estéticos, están en su pleno derecho; y nadie podrá tildar de impropio lo que, en el uso de tal derecho, proclamen. Todo buen escritor —esto lo dijo Borges, y lo ha recordado recientemente el poeta y crítico venezolano Guillermo Sucre (15)— se crea siempre sus propios precursores y aun los perfila y modifica desde su propia perspectiva personal y temporal. Precisamente en este juego dialéctico de aceptaciones y rechazos descansa una de las posibilidades más excitantes de la aventura artística. Es muy probable que en este año de su centenario, alguna revista literaria emprenda una encuesta sobre la valoración de Machado. Y será interesante descubrir entonces en qué punto estamos, en este 1975, de dicha valoración.

Mas sin tener que esperar a ello, nada sino la verdad se afirma cuando calificamos de amplia, profunda, y aun sutilmente variada, la presencia de Antonio Machado en esos treinta años a que la hemos acotado. Vamos a seguir ratificándola, descendiendo ahora a juzgarla desde el testimonio mismo de los poetas de la posguerra que benéficamente la sufrieron y de modo generoso la han reconocido como tal. Reconocimiento: adhesiones teóricas, filiaciones voluntarias, interés crítico en su obra. Y, dentro de este libro o aquel poema, un lema oportuno de Machado que pudo servir de móvil al autor, o que, una vez cuajada la creación, pudo parecerle que la resumía fielmente. En ocasiones, hasta versos machadianos incrustados en el texto propio para redondear o afinar la personal intuición, o para libremente glosarlos. Formas son todas de ese reconocimiento que anunciamos, de esa voluntad noble de no ocultar la filiación. Imposible será un catálogo exhaustivo, por lo demás innecesario y aún fastidioso; y el cual, en último caso, demandaría las dimensiones de un volumen nada

(14) Valente: «Las palabras de la tribu», p. 105.

(15) Guillermo Sucre: «La metáfora incompleta», en «Plural», México, núm. 46, julio de 1975, p. 72.

endeble. Por ello mismo, las omisiones no significarán aquí olvido o preterición, sino imposiciones del tiempo (no podría iniciar ahora una relectura de toda la poesía de posguerra) y del espacio (se trata de un artículo, no de un libro). Como es de rigor, un orden se nos hace inevitable en este recorrido. Y no puede ser otro que el determinado por las tres generaciones que, en ese lapso delimitado, se han sucedido en España: la de 1936, y la primera y segunda de posguerra. No ha de asombrar que los poetas de cada una de ellas, como se irá viendo, descubran en la poesía y el pensamiento poético de Machado aquello que de un modo más relevante les daba cohesión dentro del estadio en el que por razones estéticas y cronológicas se fueron integrando.

*

La generación de 1936 —aceptemos ya su existencia sin mayor discusión— adviene a la vida literaria con una fuerte voluntad de incorporar a la poesía la experiencia temporal de la existencia, y de emprender la revalorización de la variada gama de todos los sentimientos humanos en su grado más cálido de inmediatez. Estos designios tenían que alejarla radicalmente de los ideales de pureza y asepsia artísticas que habían regido en los años anteriores (y no aludo a *toda* la generación del 27, y ni siquiera al *todo* de cada uno de sus poetas, pues definir el desarrollo total de ellos como cubierto por tales ideales es un acto de injusticia que aún suele cometerse) tanto como del proceso de rehumanización que algunos de esos mismos poetas ya iniciaban a través de las libertades del surrealismo pero con el resultado de una expresión más bien hermética que directa. Todas las fórmulas que se han usado para describir a la generación del 36 revelan ese sustrato común: «poesía de la existencia» (Aranguren), «poesía de la experiencia temporal» (Castellet), «realismo existencial» (Caballero Bonald); aunque tal vez sea la propuesta por uno de sus miembros, Luis Felipe Vivanco, la que mejor resume las dos polaridades entrañadas (el *yo* y lo *otro* metafísico) de todo ese grupo: «realismo intimista trascendente».

Aunque casi todos ellos habían publicado antes o en 1936, o sea en el año crucial que ha acabado por servirles de marchamo, lo cierto es que (con la excepción dolorosa de Miguel Hernández) el proceso hacia su integración definitoria y madura se concreta en la década del 40, y ha continuado hasta el presente. Hay que acostumbrarse ya a reconocer que su obra *es* poesía de posguerra, y a no escamotear

su presencia significativa al elaborar los panoramas y los esquemas literarios de este período. Mas, al margen de este problema de ubicación histórica, lo que nos interesa es observar cómo, al irrumpir animada de los principios estéticos antes sumariamente expuestos, tuvieron que buscarse también sus propios nortes y caminos. No podían ofrecérselos, desde luego, los maestros del 27. En el simposio organizado en la universidad norteamericana de Syracuse, en el otoño de 1967, sobre «La generación española de 1936», recogido después en la revista *Symposium* de dicha Universidad, uno de ellos, Ildefonso-Manuel Gil, precisa muy bien cómo «para apartarse de la brillante y gozosa tentación del juego poético y literario, para acercarnos a la integridad del hombre de carne y hueso» (16), tuvieron que mirar hacia Unamuno, Antonio Machado y Ortega (aunque naturalmente que, sin especificar, sería más al Ortega paraexistencialista de *Historia como sistema* y *El tema de nuestro tiempo* que al brillante pero menos profético de *La deshumanización del arte)*. Y se enorgullece Gil de que fue su generación la que hizo que «nombres como el de Unamuno, Antonio Machado, Ortega, García Lorca, Miguel Hernández, así como los de otros escritores entonces en el exilio, emergieron desde el fondo de la condenación oficial hasta el conocimiento de los jóvenes» (17).

En efecto, el primer reconocimiento que en bloque, y respecto ya particularmente a Antonio Machado, hay que acreditarle a aquella generación fue la publicación, en estos mismos *Cuadernos Hispanoamericanos,* y en su número extraordinario 11-12 de 1949, del primer homenaje al poeta que se produce en una revista literaria después de la guerra civil. Una buena parte de los que allí colaboraron estaba integrada por escritores (poetas, ensayistas y críticos) de esta generación: Julián Marías, José Luis L. Aranguren, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Ricardo Gullón, José Luis Cano y Bartolomé Mostaza; y puede decirse que, en conjunto, la concepción de dicho homenaje se debe a integrantes de la generación. En el único libro colectivo de que hoy disponemos para orientarnos en la poesía de ese grupo, la antología realizada por Luis Jiménez Martos bajo el título de *La generación poética de 1936* (Barcelona: Plaza & Janés, 1972), aquél, en su «Pórtico para una generación poética», coincide con Ildefonso-Manuel Gil en cuanto al señalamiento de los maestros mayores de la misma, Miguel de Unamuno y Antonio Machado, a su juicio «sacralizados o cuasisacralizados a partir de 1939» (p. 46). Y anota la parti-

(16) Ildefonso-Manuel Gil: «Sobre la generación de 1936», en «Symposium», Syracuse University, USA, vol. XXII, núm. 2, 1968, p. 109.
(17) Ibid., p. 110.

cular significación de dicho número de *Cuadernos Hispanoamericanos:* «Que este homenaje apareciese en una revista oficial acrecienta el mérito de la iniciativa y del logro, dada la actitud adoptada por el gran poeta sevillano durante la guerra civil» (p. 46).

Después, individualmente, en el *curriculum* de cada uno de esos poetas, es, cuantitativa y en intensidad, muy destacada la presencia de Machado. El primer artículo de Leopoldo Panero que abre el volumen II (Prosa) de sus *Obras completas*, preparadas por su hijo Juan Luis Panero (Madrid: Editora Nacional, 1973) es precisamnte el titulado «Antonio Machado en la lejanía», publicado originalmente en *El Sol* (Madrid, octubre de 1931). Lo que allí hace Panero, al colocar al gran poeta en el sereno apartamiento de su obra, equivale implícitamente a distanciarlo de la estética juvenil predominante en aquellos años, lo cual en cierto modo rectificará sinceramente el mismo Panero años más tarde en su conferencia «Unas palabras sobre mi poesía», pronunciada en los cursos de verano de la Universidad de León, y luego reproducida en el homenaje que le rindiera *Cuadernos Hispanoamericanos* (núms. 187-188, julio-agosto de 1965), así como en el citado volumen II de sus *Obras completas*. Sobre este tema, tanto como sobre la evidente influencia de Machado sobre los *Versos al Guadarrama* del poeta leonés, ha escrito Celia Zapata un ensayo, «Ecos de Antonio Machado en Leopoldo Panero», al que remito al lector interesado. No hay que olvidar que los *Versos al Guadarrama* fueron escritos entre 1930 y 1939, es decir, en los mismos años de aquel primer artículo, aunque no apareciesen hasta 1945 y en la revista madrileña *Fantasía*. Por su parte, también Ildefonso-Manuel Gil, al estudiar «El paisaje en la poesía de Leopoldo Panero», señala la profunda afinidad en el sentimiento y el tratamiento del paisaje que se da entre aquél y Machado, lo cual ve como coincidencia más que estricta influencia, pero que es igualmente digno de ser destacado. Y el propio Panero escribió dos relativamente extensos poemas en homenaje a Antonio y Manuel Machado, publicados también en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1959) y agrupados bajo el título común de «Desde el umbral de un sueño...», el verso inicial de uno de los más misteriosos poemas de *Soledades*. Están hoy incluidos en el volumen I (Poesía) de sus *Obras completas;* y el dedicado a don Antonio lleva como lema uno versos del soneto de éste a su padre *(Esta luz de Sevilla...)*, de su libro *Nuevas canciones*, lo cual pudiera interpretarse casi como una voluntad de reconocimiento filial por parte de Panero hacia Machado. Y uno de sus aciertos mayores lo encontramos en el modo tembloroso como aquél combina, en dicho poema, el dato bio-

gráfico final de Machado y una de sus preocupaciones poético-filosóficas más notables: *... Ahora que ya en Colliure / le cerca el mar (su otro, / su otredad misteriosa), / completando su ser...*

Luis Rosales contribuye al mencionado número de *Cuadernos*, de 1949, con un brillante trabajo de exégesis sobre la que su autor considera, con razón, una de las «piezas más importantes, sorprendentes y extrañas en la lírica de Machado», o sea «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela»: es el ensayo de Rosales titulado «Muerte y resurrección de Antonio Machado». Y hace aquél abrir su serie de sonetos *La estatua de sal*, escritos entre 1935 y 1939 e incorporada a su *Segundo abril* (1972), con otros populares versos de Machado: *La primavera ha venido: / nadie sabe cómo ha sido*. Y frente al todo de ese libro de serena vocación, el más personal e intenso de los suyos, que es *La casa encendida* (de 1949, con una nueva versión de 1967), coloca aquel poemita machadiano *Tarde tranquila...*, de melancólico ahincamiento en el recuerdo lejano. Luego, la sección II de dicho libro, que desarrolla como en un aire de sueño su estremecedor diálogo con el querido amigo muerto, Juan Panero, pudo sin dificultades ampararse otra vez en aquel mismo verso sugerente de Machado: *Desde el umbral de un sueño me llamaron...*

El prologuista de la quinta edición (1941) de las *Poesías completas* de Machado, que habría de ser la primera y pronta después del final de la guerra, fue Dionisio Ridruejo. Y éste se apoyará después en dos versos de uno de los textos más hermosos y esperanzados de *Campos de Castilla*, «A un olmo seco», para el poema «Todavía» de su libro *Elegías* (1948). Y en el que (creo) que habría de ser la última de sus entregas poéticas, *Casi en prosa* (1972), así posiblemente titulado por recoger en el más natural de los lenguajes sus docentes experiencias (¿prosaicas?) en universidades de los Estados Unidos. Toda la sección II lleva el título general de «Heme aquí ya, profesor», frase que, como recordamos, inicia el poema «Meditaciones rurales», también de *Campos de Castilla*, en que Machado comienza registrando vivencias similares. Y el apartado B, de esa sección, declara paladinamente el mecanismo entrañable de la evocación: *«Heme aquí ya, profesor». / Cito una edición genuina / por la memoria del amor.* Y en el final del largo texto se siente resonar de nuevo aquel *tic-tic*, monótono y opresivo, del reloj que a Machado contaba las horas en aquel mismo poema suyo. Escribe Ridruejo: *Ahora sí: «tic-tic», siento el golpeo / del corazón mecánico y me gasta.*

Ildefonso-Manuel Gil, cuya poesía toda, serena y meditativa, descubre al punto su personal raíz en el autor de *Soledades*, le dedica

«A Antonio Machado» un breve poema de su libro *De persona a persona* (1971), en el que lírica y nostálgicamente le acompaña en lo esencial-poético de su biografía *de Segovia a Colliure*, como reza el subtítulo. Y José Luis Cano evoca ciertamente el verso *creo en la libertad y en la esperanza*, que desde Machado está abriendo más de una futura glosa poética, cuando cierra su poema «Luz del tiempo», en la sección final (1961-1962) igualmente titulada de su colección *Poesía (1942-1962)*, manejando ambas aperturas del espíritu y enlazándolas vívidamente a la patria, otra de las preocupaciones de Machado. Son estas las líneas de Cano: *Tu tiempo a la esperanza, aunque tan poca / te quede ya, y a solas o con otros / tu día a la libertad, tu tiempo a España.*

Si, en resumen por ahora parcial, hubiera que sintetizar lo que estos poetas del 36, en general, buscan en la lección poética de Machado se podría decir que es aquello que ellos llevan en sí: la profunda conciencia del tiempo, en su dimensión principalmente personal, y el temblor ante el misterio trascendente que esa misma condición temporal suscita en el hombre. Comienza a insinuársenos, así, que no es sólo el Machado de *Campos de Castilla* (o, por mejor decir, el Machado de la *otredad* histórica) quien va a estar presente en la poesía de posguerra; aunque muy pronto, en nuestra trayectoria a lo largo de su influencia, será aquél el de más vigorosa (pero nunca excluyente) proyección sobre los nuevos poetas que irán apareciendo después de la guerra civil.

Y en el campo del trabajo crítico sobre su obra, además de los ensayos y prólogos de Rosales, Ridruejo y Vivanco, no podrían omitirse los varios que José Luis Cano agrupa en sus «Notas sobre Antonio Machado» incluidas en su libro *Poesía española del siglo XX* (Madrid: Guadarrama, 1960). Y saliéndonos del marco de los poetas, la generación del 36 nos ofrece dos ensayistas y críticos también interesados en la poesía y el pensamiento de Machado. Pedro Laín Entralgo se ocupa ampliamente de ello en *La generación del 98* (Madrid: Austral, 1947); y dedica un hermoso y penetrante capítulo a los temas del «Tiempo, recuerdo y esperanza en la poesía de Antonio Machado», en su fundamental libro *La espera y la esperanza* (Madrid: *Revista de Occidente*, 1962). Y quién más orgánica y esclarecedoramente nos ha iluminado «El pensamiento de Antonio Machado en relación con su poesía» ha sido Antonio Sánchez Barbudo en la sección última de sus *Estudios sobre Unamuno y Machado* (Madrid: Guadarrama, 1959), que hoy tenemos al alcance en formato de libro de bolsillo bajo el título de *El pensamiento de Antonio Machado* (Ma-

drid: Colección Punta Omega, Guadarrama, 1974). Ha sido también el agudo intérprete y comentarista de *Los poemas de Antonio Machado* (Barcelona: Lumen, 1967).

*

Un poeta que no ha regateado su admiración por Machado, y al cual se ha hecho costumbre (mala costumbre) adscribirlo de entrada y sin más al neogarcilasismo de los primeros años del 40, es José García Nieto. Dispongo a la mano de dos testimonios, ambos no muy lejanos, de esa admiración que es en él también, como en tantos otros, deseo voluntario de filiación. Su libro *Memorias y compromisos* (1967), tal vez el mejor de los últimos suyos, y cuya intención está definida desde su título mismo, se abre con un pensamiento de Machado: «Sólo recuerdo la emoción de las cosas y se me olvida lo demás; muchas son las lagunas de mi memoria». Y su libro es eso: un querer liberarse «de algunos compromisos antiguos» al calor del recuerdo en que la precisión falla y se salva en y por la emoción. Al año siguiente, *Hablando solo* (1967), ya nos delata lo que el poema final, «Con un verso de Antonio Machado» (que no es otro que aquél del texto inicial, «Retrato», de *Campos de Castilla* «quien habla solo espera hablar a Dios un día») nos vendrá a sugerir el silencio irredimible del hombre y la dolorida duda de ese diálogo trascendente. Como en Machado, ese «menesteroso de Dios».

*

La que se ha venido considerando como primera generación estrictamente de posguerra puso su énfasis mayoritariamente —y en un grado tal que, con alguna parcialización en la valoración crítica se ha identificado de modo total con esos términos— en la voluntad de un realismo temático y expresivo, en el compromiso que consideraban inalienable con las circunstancias históricas de la patria, y en la necesidad de una palabra comunitaria y servicial. No es el momento éste de valorar los aciertos y los desvíos a que por estos senderos se llegó. Ni insistir en un hecho que hoy es ya historia: cuánto más dogmáticamente se aferraron a ese compromiso (vale decir: cuánto menos personalmente lo sustanciaron), más borrosamente su palabra poética de entonces se nos va alejando en el presente. Se la suele designar, con exceso de simplismo, como la generación de la poesía

social, sin querer advertir que muchos (algunos de los mejores) entre ellos, aun sintiendo la insoslayable vocación de realismo y de preocupación española, no sucumbieron a los peligros mecanizadores de la *tendencia* y hasta hubo quien expresara su disidencia frente al general concepto de poesía *realista.* Mas nadie puede negar que tales inquietudes, éticamente inobjetables y nobles, estaban en la base de la poética más común y abarcadora que comienza a definirse en el decenio del 40 como rigurosa novedad en el horizonte literario de la posguerra (para no hablar de los antecedentes que es natural descubrirle, de modo aislado, en el pasado más o menos inmediato).

Machado, el *vario* Machado, tenía una rica parcela de su obra poética (digamos, aunque no muere allí, que en *Campos de Castilla),* una vasta teorización en prosa desarrollada en artículos, ensayos, discursos fallidos y a través del juego dialéctico de sus heterónimos, y el ejemplo de su conducta pública en años difíciles. Y todo ello, lógicamente, se erguía como ejemplo de alzada dignidad y de oportunidad histórica a seguir.

No requeriría un difícil esfuerzo el demostrar que en las varias poéticas de Gabriel Celaya oímos la voz del Machado comprometido, como ya se dijo. Desde lo que escribe en 1952, al reclamar como la mayor de las urgencias del poeta de esos años «ese desentenderse de las minorías y, siempre de espalda a la pequeña burguesía semiculta...», en la *Antología consultada de la joven poesía española* (p. 46). O más adelante: «Hay que agarrar bien sus raíces y sentir hasta la muerte del yo el 'nadie es nadie'; para después seducir y levantar ese pueblo» (PS, 104). Y aun «Ser poeta es vivir como propio lo ajeno, traspasar lo individual, vivir y hablar 'en' lo otro» (PC, 1963). Y vuelto específicamente sobre España y su dolor, el Machado fulminador de los poemas cívicos está modulando el acento de textos de Celaya como «España en marcha» y «Todo está por inventar», por sólo citar dos de sus *Cantos iberos* (1955). Aun la esperanza y el gesto voluntariamente positivo hacia una España *que nace* y *que alborea,* en «El mañana efímero» de Machado, se recrea en el final del último poema mencionado de Celaya: *Todo en España es anuncio. / Todo es semilla cargada de alegría floreal. / Todo, impulso hacia un mañana / que podemos y debemos dar a luz y hacer real.*

En Blas de Otero la compañía de Antonio Machado ha sido ininterrumpida. Muchos son los poemas que tiene sobre, con y hacia él. En *En castellano* (1960) hay ya unas «Palabras reunidas para Antonio Machado», basadas en aquel dístico suyo *Un corazón solitario / no es un corazón,* y donde Otero inserta las memorables *pocas palabras*

verdaderas de Machado, tantas veces incorporadas a las suyas por numerosos poetas de la posguerra. En *Esto no es un libro* (1963), colección en la que el autor de *Ancia* incluye poemas «de diversa época que se refieren a alguna persona o aluden a algún nombre», según declara la *Motivación* inicial, el índice que lo cierra registra seis veces el nombre de don Antonio, sólo superado estadísticamente por el de don Quijote (en lo cual, ciertamente, no cabe parangón posible). Esas veces recurren en estos poemas: «En un lugar de Castilla»; otro brevísimo sin título y que lleva como lema aquella línea última de Machado: *Estos días azules y este sol de la infancia;* «Con nosotros»; «*In memorian*», éste ya de directo homenaje; y una prosa emitida desde Radio París: «Colliure, 1959». Algunos de esos textos se reproducen después en *Que trata de España* (1964) y en la antología *País* (1971), preparada por José Luis Cano. No es sólo la lección de moral pública lo que reclama a Otero en el poeta admirado y querido; casi más sistemáticamente es su noble y misteriosa figura humana y su palabra misma, recortadas sobre el fondo del paisaje castellano tan íntimamente cantado por él, lo que se adueña de la evocación de Machado cuando Otero le recuerda. Un momento ejemplar lo sería el final de «En un lugar de Castilla»: *... silencioso el Arlanza / se desliza, entre chopos, hacia el Duero / igual que un verso lento de Machado.*

Vicente Gaos, un poeta que dentro de su generación se sintió más vocado a la introspección y los motivos religiosos y trascendentes, descubre en su obra una fuerte atracción por el tema de la nada, esa última y definitiva creación divina en la metafísica de Juan de Mairena: para éste, en verdad, «el tema de toda futura metafísica [323]. Numerosísimos son los poemas de Gaos alrededor de esta inquietud, corporizando así poéticamente aquel profético *dictum* de Mairena. Y resulta significativo que en el primer poema en que lo aborda resueltamente, un poema juvenil de sus *Primeras poesías* (1937-1939) que lleva como título «La muerte se pasea del brazo de la nada», viene introducido por un verso de Machado: *Para que no acertara la mano con la herida.* Y un soneto, éste de impulso ascensional y místico, «Inexpresable», de *Arcángel de mi noche* (1944), encuentra su síntesis temática también en otro momento poético de aquél: *Sólo el silencio y Dios cantan sin fin.* Y, curiosamente, el inicial de ese mismo libro de sonetos, «La forma», que define apasionadamente la más rígida de las estructuras poemáticas, comienza por recordar de modo oblicuo (que hubiese gustado a Mairena) la advertencia de Machado, que Gaos vuelve al revés: *Verso libre, verso libre, / líbrate mejor*

del verso, / cuando te esclavice. Lo ha estudiado también críticamente en dos ensayos: «En torno a un poema de Antonio Machado» [*A José María Palacio*] y «Notas en torno a Antonio Machado», ambos hoy accesibles en su libro *Temas y problemas de literatura española* (Madrid: Guadarrama, 1959). En el segundo de ellos, Gaos interpreta el juego conceptual a que Machado somete las ideas de *vida* («larga» y, a la vez, «corta») y de *arte* («juguete», por tanto efímero, y, a un tiempo, «largo»), en aquél de sus *Consejos* que comienza *Sabe esperar, aguarda que la marea fluya,* de *Campos de Castilla.* A la luz del particular interés por esclarecer el sentido de este poemita de Machado, pudiera sospecharse que el muy extenso de Gaos titulado «El arte es breve —eterno—...», de *Profecía del recuerdo* (1956) es un desarrollo detenido, y muy humano y vital, de aquel consejo de Machado. Lo denuncia ya el primer versículo, donde nos encontramos análoga oposición conceptual aplicada a las mismas entidades que, como hombre y artista, preocupan al poeta: *El arte es breve —eterno— como la muerte, pero la vida, aunque limitada, es larguísima.* Gaos, al cabo de admitir que ya se ha atendido al *fulminador llamamiento de la Belleza,* concluye con una indicación del poeta a sí mismo en el sentido de volver la vista a la vida y arrojarse decididamente en ella. Ampliando por nuestra cuenta las dimensiones del poema como metáfora del proceso vivido por Machado, diríase que en éste ocurrió un tránsito similar: de su devoción por la palabra bella, que a él le servía para escrutar el misterio, a la prosa de variada temática desde donde asomarse a la total y compleja vida del hombre de su tiempo.

Prologuista y organizador de una muy personal *Antología poética* de Machado, de la que ya se dio cuenta, José Hierro también se acoge a su sombra para signar con unos versos del Machado dolido de su España (*... tierras tristes / tan tristes que tienen alma)* la sección II, «Una vasta mirada» de su libro *Quinta del 42* (1952). Es aquélla que contiene los poemas de más seco y punzador amor por su patria, como el conocido «Canto a España», o sus versiones, tan íntimas como las de Machado, de los lugares de la tierra: «Plaza sola», el mejor de ellos, con su fuente *(sin una lágrima de agua)* aún más desolada que las de aquél, y el alma también más muerta y sin esperanzas en la contemplación de los yermos sitios castellanos. Y el poema que, por su posición de apertura en el libro y su impresión en letra cursiva (que Hierro reserva para los que en cierto modo tienen el carácter de poéticas o de claves espirituales dentro de su obra), asume el sentido de tal en *Cuanto sé de mí* (1957), es el titulado

«Nombrar perecedero». Allí el poeta nos confiesa su propósito de designar, con sus nombres directos, *las cosas vivas, transitorias* de la realidad, sin ambicionar eternizarlas por la belleza intelectiva o conceptual. ¿No se trata, a pesar de la modestia de tal (posible) limitación, de contestar, en la misma dirección que parece sugerir Machado, la pregunta de éste en su poema *Hay dos modos de conciencia...?* ¿No son esos nombres perecederos de Hierro a los que metafóricamente apuntan *aquellos peces vivos, / fugitivos, / que no se pueden pescar...* que persigue la «conciencia de visionario» (que no es sino la del verdadero poeta) en el breve texto machadiano? En lo más hondo del sentir de Hierro, principalmente en los tramos iniciales de su obra, se le siente sostenido por una estética de la intuición y la temporalidad, más próxima a Machado que a la de ningún otro poeta mayor de la tradición española anterior.

A Victoriano Crémer y a Eugenio de Nora se les puede unir por su participación común en la aventura de la revista leonesa *Espadaña* (1944-1951), que luchó denodadamente por una poesía a la altura inmediata de los tiempos. Crémer, al explicar su poética en la «A manera de introducción» de su *Poesía total (1944-1966),* tiene que recordar varias veces a Antonio Machado en la defensa de algunos de sus puntos. Y cierra el libro con un poema, «Fábula de la buena muerte», escrito en homenaje a los hermanos Machado y apoyado en citas de ambos. Eugenio de Nora, en su *España, pasión de vida* (1953), a más de acercarse, en *Ira y coraje,* al tono levantado y no exento de cierto diapasón retórico de los poemas más encendidos en esta línea de Machado, describe en aquel libro un arco emocional respecto a su país, al que no es ajena una trayectoria de voluntad constructiva similar en el poeta de *Campos de Castilla.* Si el primer texto del cuaderno, «Entrega», se cierra con un verso casi machadiano y totalmente noventaiochista: *amor amargo de la patria;* el último se impone, ya en el título mismo, «Un deber de alegría», y es una llamada a la esperanza. Así concluye: *Y enemigo, expulsado de la tristeza siento / cómo la aurora iza su bandera rociada.* Llegó a ser un lugar común de la poesía social y política, pero esa imagen de la aurora nos trae otra vez la sugerencia de aquella España que nacía y alboreaba en «El mañana efímero».

Igual interés tiene, en relación con ambos poetas, no olvidar la proyección hacia Machado, entre otras, de la publicación en que aquéllos con tanto fervor trabajaron: *Espadaña.* Aunque ya antes se había ocupado del tema, su historia nos la ha recontado, con acopio de detalles y de interpretación, Víctor G. de la Concha en su libro

La poesía española de posguerra. Fundada en 1944 por Antonio G. de Lama, Eugenio de Nora y Victoriano Crémer, la revista tuvo una serie de vicisitudes internas, que De Concha nos relata con minuciosidad. Uno de los episodios es significativo. En su número 36, y en la sección «Poesía y Vida», Antonio de Lama escribe, contribuyendo a definir la poética de *Espadaña:* «La belleza de la palabra poética no es su sonido, su música; belleza para los oídos. Ni tampoco su forma; belleza para los ojos. La belleza que la palabra trae, cuando es poética, es interior, es belleza de significado; belleza para el alma». No habrá que reproducir en su totalidad el archiconocido prólogo de Machado a la edición de sus *Soledades* de 1917, del cual antes tuvimos ya que recordar también algo parcialmente. Bastará tener presente cómo, por entonces y examinando sus ideas poéticas en los años de las mismas primeras *Soledades,* Machado puntualizaba que «el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma...» [46-47]. Por ello puede Víctor de la Concha añadir, al juzgar el anterior pasaje de Antonio de Lama, que ya aquello hacía sospechar «algo que ahora se revela palmario, esto es, que la brújula apuntaba hacia Machado» (18). Sólo que comenzaban a ser ya numerosas, y desde distintas latitudes, las brújulas que señalaban el mismo norte.

Otros dos poetas que se nos permitirá vincular aquí, y no sólo por su estrecha amistad sino por las inquietudes comunes (relativamente distribuidas entre lo social y lo esencial-trascendente) que discurren en sus respectivas obras, son Ramón de Garciasol y Leopoldo de Luis. Garciasol vuelve a sostenerse en Machado cuando intenta definir lo que es el «poeta social» (PS, 124). Y en su *Antología provisional* (1967) incluye un texto, «*Imitación-homenaje a don Antonio* Machado», e incluso inserta palabras de éste en su poema «Castilla». Leopoldo de Luis incorpora un «Recuerdo para Antonio Machado» en su libro poético *Juego limpio* (1961), y hace culminar su devoción machadiana en el todavía fresco volumen *Antonio Machado, ejemplo y lección* (1975), ya referido; y donde se revisan, con detenimiento y a la vez concisión, fases, temas, libros y textos del gran poeta.

Aunque en lo expresivo la influencia de Machado es casi nula en Carlos Bousoño, éste, en su otra vertiente de teórico e intérprete de la poesía, le ha consagrado especial atención en su *Teoría de la*

---

(18) Víctor G. de la Concha: «La poesía española de posguerra», Madrid, Editorial Prensa Española, 1973, p. 336.

expresión poética, desde su primera salida, aunque notablemente aumentada en su quinta y definitiva edición de 1970. Al describir y explicar dos de los procedimientos poéticos por él clarificados, el símbolo y las superposiciones temporales, Bousoño concede un abundantísimo número de páginas a penetrar en la poesía de Machado. A más de lo que teóricamente ganemos en la lectura de esas páginas sobre el entendimiento de tales procedimientos, respecto específicamente a Machado la contribución mayor de Bousoño puede resumirse así: tras la engañosa sencillez del estilo machadiano se *descubre uno de los mecanismos expresivos más sutilmente complejos* de la moderna poesía española, diseñando así la ecuación más definitoria de su lenguaje: naturalidad (mejor que diafanidad) y hondura. Y aunque no cabe aquí que entremos en este motivo, pues nos estamos limitando a constatar los reconocimientos de Machado por quienes como tales los han expresado, algo más podría apuntarse sobre las posibles relaciones (no exactamente influencias) entre Bousoño y Machado. Como es conocido, éste en alguna ocasión sugirió que la mayor hazaña poética sería la de concebir y cantar al ser fuera del tiempo. Y Juan de Mairena se preocupaba intensamente por la metafísica de la nada, como hemos tenido que recordar de paso. En esa dirección, Bousoño ha buceado en la experiencia poética de la nada con un grado supremo de lucidez, en textos, por ejemplo, como «Comentario final» y «Sensación de la nada», de *Oda en la ceniza* (1967) que hubieran conmovido profundamente a Mairena. Si la nada era, para éste, la metafísica única del futuro, también habría de representar la última o más extrema vivencia poética posible. Y Bousoño la ha explorado y expresado magistralmente en esos poemas.

Ya en este punto, no parecerá extraño que un poeta admirado principalmente por la alta tensión estética de su lenguaje, como es Manuel Alvarez Ortega, aunque su poesía nos entregue mucho más, venga, al esbozar la poética de su lírica de tema amoroso, a recordarnos sobre todo al Machado fraterno y antisolipsista de *Caminos de Castilla*. En dos ocasiones cita, o parafrasea libremente, el prólogo de su autor a este libro en 1917. Para recordar, y ahora habla Alvarez Ortega, que «Un hombre atento sólo a sí mismo y auscultándose siempre —decía Machado— termina ahogando su propia voz en ruidos extraños» (PA, 328). Y un poco después se declarará expresamente «fiel al postulado de Machado», que no es otro que aquél por donde el poeta sevillano, en el mismo texto, comenzaba a rasgar su intimismo inicial y abrirse hacia la unidad básica del hombre de

todos los tiempos: «La misión del poeta es inventar nuevos poemas de lo eterno humano». (PA, 329).

En alguna ocasión llamó José María Valverde a Antonio Machado «mi inagotable maestro». Pudiera igualmente invertirse los términos, y afirmar que Machado encontró en Valverde su inagotable discípulo. Constante y paciente ha sido el deber que como tal se impuso, y granados sus frutos. Una buena selección de la obra poética de Valverde, *Enseñanzas de la edad, 1945-1970* (1971), nos trae ya un breve poema, «Sensatez», con un lema de Machado: ... *Porque, en amor, locura es lo sensato.* Pero nos sobrecoge más el poema penúltimo de la colección, «Homenaje a algunos buenos», con el *ex-ergo* aquí esperable:... *en el buen sentido de la palabra, bueno.* Los dos buenos a que homenajea aquí Valverde son el cubano José Martí (y esto no lo puedo escribir sin una honda emoción de mi parte) y Antonio Machado; y va armando los versos que a uno y otro destina combinando las palabras propias con las de los dos buenos poetas y hombres buenos a quienes rinde allí tributo (19). Y el poema finaliza dejando a Machado, *ligero de equipaje,* pasada la dolorosa frontera de España y en su tránsito ya de la del mundo. Tesonera atención crítica le ha dedicado también. De fecha muy juvenil es un ensayo fundamental sobre el tema que su título avisa: «Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado», que tiene de entrada la virtud de no cercenar la estatura integral del poeta y el pensador sino de ver su relación íntima, y tener por ello muy en cuenta su prosa. Al cabo llega a preguntarse Valverde, y con razón, «cuántos pensadores ha habido en nuestra lengua de tan hondo calado, de tan terrible y en ocasiones excesiva profundidad» (20). Este ensayo de Valverde apareció en el número tantas veces citado de *Cuadernos Hispanoamericanos* de 1949; fue anexado después a su libro *Estudios sobre la palabra poética* (Madrid: Rialp, 1952); y hoy es más accesible en la valiosa colección de estudios sobre Antonio Machado, editada por Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, que se consigna en la nota anterior. Aunando erudición y sagaz penetración analítica, Valverde ha preparado, para los Clásicos Castalia, cuidadosas ediciones prácticamente críticas de *Nuevas canciones* y *De un cancionero apócrifo* y de

(19) Es interesante que otro poeta de esta misma hornada, Eugenio de Nora, al defender la necesidad de una poesía nacida *por modo directo de la vida,* vuelva a unir ambos nombres: los de Martí y Machado. Es en la poética suya que se lee en PC, p. 436-438. Allí llama Nora a Martí «un gran hombre ante todo: clarividente, valeroso, sencillo en su genialidad». ¿No serían útiles también estos calificativos para describir a Machado?

(20) Cito por la reproducción de este ensayo a Valverde, que aparece en «Antonio Machado», ed. de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, Colección El Escritor y la Crítica, 1974, p. 323.

Juan de Mairena, ambas de 1971. Y no ha podido pasar por alto esta ocasión de su centenario, y nos acaba de entregar su *Antonio Machado* (Madrid: Siglo XXI de España, 1975), en cuya Advertencia preliminar se nos dice que el autor modestamente sólo ha pretendido escribir lo que los ingleses suelen denominar un *companion book,* pero que es, sin dudas, mucho más que ello.

Si aquí nos obligásemos otra vez a una nueva recapitulación parcial, ahora sobre las vinculaciones entre la primera generación de posguerra y Machado, encontraríamos algo que ratifica, aunque sólo un tanto, nuestra inicial impresión. Sí es cierto que sobre los poetas más fuertemente sostenidos en el dolor histórico de su tiempo, y en la consecuente voluntad de denuncia, es el Machado segundo el de mayor influencia; y ello es innegable. Pero tampoco puede decirse que es el único, como se ha visto. La intensidad de esa poesía de protesta pueda tal vez, en el conjunto, no dejar escuchar con igual claridad otros tonos más tenues pero no menos incisivos. A Machado està promoción lo ha recordado, ante todo, por el civismo casi patético de su airada voz crítica frente a *la España de charanga y pandereta,* que tristemente no fue sólo la de sus años. Pero no se le ha dejado de escuchar en su emoción serena y honda ante el paisaje, en su preocupación por los más graves problemas metafísicos, en la hermosa bondad humana que sus versos transparentan. Y así ha venido a hacerse entera y unánime la eficacia de su total lección.

*

Una nueva generación poética comienza a perfilarse hacia 1953 con los primeros libros de una serie de nuevos jóvenes poetas, los cuales lograrán su cohesión estética en los primeros años del 60. Al ocurrir esto último, se pudo ver ya claramente los matices rectificadores que, sobre la lírica inmediatamente anterior, aquéllos traían. Un sano cuestionamiento, ante todo, de la aplicación del principio que hacía coincidir mecánicamente *poesía* y *comunicación;* y la correspondiente restitución del concepto por el cual el acto poético es vivido primordialmente como exploración y conocimiento profundo de la realidad. Una decisión de no postergar el compromiso primero de la poesía consigo mismo, y no con la apriorística asunción del tema moralmente *justo o positivo* («¡Cuántos temas justos y cuántos poemas injustos!» (21), dirá uno de ellos: Claudio Rodríguez), hasta llegar

(21) Claudio Rodríguez: «Unas notas sobre poesía», en «Poesía última», ed. de Francisco Ribes, Madrid, Taurus, 1963, p. 91.

por aquí a señalar, como un obstáculo requerido de superar y en voz de José Angel Valente, el *formalismo temático* de la poesía social erigida en tendencia. Como consecuencia de todo ello: una ampliación del mundo a conocer por la poesía, recuperando muy principalmente el de la intimidad, y un aupamiento de la tensión expresiva y el cuidado estilístico. Y aunque resulte obvia la aclaración, vale decir que se procede aquí siguiendo una simplificación dialéctica que puede llegar a ser una verdad a medias: los poetas hoy más vivos de las promociones anteriores supieron y practicaron todo esto muy a su tiempo, y nunca fueron peso muerto (o sólo éticamente justificable) en la corriente dinámica de la poesía.

Mas es evidente también que lo señalado no implicaba el que los jóvenes poetas de entonces desertasen de su enraizamiento y compromiso fundamental con el tiempo histórico en que estaban inmersos y con sus aún no salvados problemas. Recogieron, igualmente, el dolor colectivo que atenaceaba a los anteriores, y recreándolo desde su mismidad intransferible, lo matizan vívidamente. Tal modulación nos devuelve la poesía *social* enriquecida en lo que, en alguna ocasión, he llamado poesía *crítica,* al tratar de describir ese tránsito (22). Por aquí, entonces, su permeabilidad ante el Machado censor y abierto al *otro* pudo continuar la análoga disposición de sus hermanos mayores. Sin embargo, ni aun en los más comprometidos es ello lo único que de aquél van a resaltar. Ejemplar resulta en tal sentido la manifestación de Angel González, quien analizando en 1968 la influencia de Machado en las décadas del 50 y el 60 sostiene que ella «se deriva tanto de su forma de abordar los problemas estrictamente poéticos como de su manera de interpretar la realidad y de integrarla en la obra» (ANPE, 343). Lo último de tal formulación viene a coincidir con lo que Leopoldo de Luis ha precisado como una de las modalidades de la lección de Machado: la de «la objetividad desde la subjetividad». El mismo Angel González lo realiza, poéticamente y en relación precisamente con aquél, en su composición «Camposanto en Colliure», de *Grado elemental* (1962), libro que no por azar mereció el Premio Antonio Machado, fallado en Colliure el año anterior por primera y única vez. Su experiencia personal, ante la tumba del poeta, bien pronto se convierte y dentro de tal composición, en una dolida observación objetiva: la de la *humana mercancía* española de hoy que, como *mano de obra barata,* cruza repetidamente la misma frontera, como aquél la traspasó una vez, para pagar todos, el poeta y

---

(22) Para este tema, véase mi libro: «Diez años de poesía española, 1960-1970», Madrid: Ínsula, 1972, pp. 281-290.

estos seres anónimos de nuestros días, no más que el precio de una derrota.

Esa traslación e identificación del *yo* al *tú esencial,* y entre ambos al *nosotros,* uno de los ejes más resistentes de la poética de Antonio Machado, vuelve a ser explícitamente recordada por José M. Caballero Bonald (PA, 354). Y viene éste otra vez a glosar en cierto modo los dos polos de aquella declaración de la fe machadiana en la libertad y la esperanza, que ya vimos en José Luis Cano. Ocurre en los versos finales del poema «Blanco de España» del libro de *Las horas muertas* (1959) de Caballero Bonald: *para encender con mi esperanza / la piel naciente de tu libertad.*

Quien, en esta promoción, ha unido con mayor entusiasmo una ocasional asimilación poética y un empeño de penetración crítica y de divulgación de la obra de Antonio Machado, como en la anterior lo fue Valverde, es Aurora de Albornoz. En *Brazo de niebla* (1957) hay ya un breve poema, «A Antonio Machado», levantado sobre los motivos de Castilla cantados por aquél. Y otro texto del mismo libro, «Violetas», arranca de *Hoy, con la primavera,* el verso inicial de las estremecedoras «Ultimas lamentaciones de Abel Martín». Y las prosas para niños *—¿sólo para niños?—* de *En busca de esos niños en hilera* (1967), toman su título y casi su impulso de uno de los poemillas de *Galerías: ¡Y esos niños en hilera, / llevando el sol de la tarde / en sus velitas de cera!...* Y el «Epílogo» de dicha entrega es todo un sereno y emocionante homenaje, donde se aclara el sentido último de aquel verso casi póstumo de Machado, en el que éste reunió su momento histórico final y su niñez siempre presente en la memoria. Escribe Aurora de Albornoz: *A veces un poeta, de camino hacia la noche, puede abolir los tiempos. «Estos días azules y este sol de la infancia».* En el terreno crítico ha estudiado con detenimiento *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado* (Madrid: Gredos, 1968). Y ha contribuido de modo eficaz a la difusión del pensamiento de Machado en la serie de los cuatro tomos que, con el título general de Antonio Machado, *Antología de su prosa,* preparó para la editorial Cuadernos para el Diálogo (Madrid): I-*Cultura y sociedad* (1970); II-*Literatura y arte* (1970); III-*Decires y pensares filosóficos* (1971); IV-*A la altura de las circunstancias* (1972). Sin olvidar algunos trabajos más lejanos: *La prehistoria de Antonio Machado* (Universidad de Puerto Rico: Ediciones La Torre, 1961), y su edición de las *Poesías de guerra de Antonio Machado* (San Juan de Puerto Rico: Ediciones Asomante, 1961).

Cuando Jaime Gil de Biedma compila sus poesías completas en

aquel fantasmal volumen que fue *Colección particular* (1969), no pudo encontrar, como expresivo de la tensión que toda su poesía encierra entre vida y arte, nada mejor que colocarlo todo bajo el pórtico de aquel «consejo» de Machado *(Sabe esperar, aguarda que la marea fluya...)* que se mencionó antes. He de rechazar ahora también la tentación de verificar aquí (pues no es por hoy nuestro objetivo) cómo Gil de Biedma hace personalmente suyos, de modo especial en sus poemas políticos (los que tal vez hicieron fantasmal aquel hermoso volumen), actitudes y aun ciertos acentos del Machado en ese aspecto común. Pero no puede menos que recomendarse la lectura de textos como «Apología y petición», denuncia de una supuesta metafísica de la pobreza entendida en calidad de algo consustancial a España, y «Marcha triunfal», cargado de ese olor a miseria y sordidez de la *Castilla miserable* de Machado.

El talante crítico y veraz de José Angel Valente le ha llevado a desenmascarar por sus nombres los apócrifos falsos del poeta: no sus verdaderos apócrifos, los heterónimos conocidos, sino las oportunistas parcializaciones y deformaciones de su persona humana y literaria que, una tras otra, se han sucedido en la posguerra. Es lo que hace de su ensayo «Machado y sus apócrifos», incluido en las *Palabras de la tribu*, del cual ya tuvimos oportunidad de servirnos. En su obra poética, *Poemas a Lázaro* (1960), se abre, junto a otras dos de Unamuno y Jiménez, con una cita de Machado: *Un hombre que vigila / el sueño, algo mejor que lo soñado*, muy resumidora del equilibrio entre misterio y reflexión que se da en la poesía misma de Valente. Y en *La memoria y los signos* (1966) se puede encontrar uno de los más significativos poemas en homenaje a Machado que creo se hayan escrito desde los fondos del espíritu y la poesía de nuestro tiempo: es el titulado «Si supieras».

Fernando Quiñones apela a Machado dos veces en su libro *En vida* (1964), cuando su pupila se abre al paisaje —rural o citadino— de las tierras españolas, castellanas o leonesas. El poema que se inicia *Estas abierto, campo de Segovia*, nos alza vivamente a don Antonio *en sus paseos / de esta hora, junto al Eresma*, cuando aquél vagaba junto al río y ojeaba el Alcázar. Y el poema declara, en su lema machadiano, la identificación voluntaria: *Es la misma hora / de mi corazón*. En otro texto, «Seis de julio del sesenta», caminando por los callejones de Zamora, evoca fugazmente, en una oportuna superposición de espacio y tiempo, la soriana «campana de la Audiencia» de uno de los instantes poéticos más indelebles de Machado. Al homenaje que al autor de *Campos de Castilla* organizara la mala-

gueña revista *Caracola* en su número extraordinario 84-87 (1959-1960) contribuyó Quiñones con un poema (así como varios de los poetas antes mencionados: Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis, Jaime Gil de Biedma y José Antonio Muñoz Rojas, entre otros).

De dos miembros importantes de esta generación, Francisco Brines y Claudio Rodríguez, no conozco manifestaciones textuales sobre Machado que en este recuento pudieran aducirse. Si de lo que se tratase ahora fuere de ver su presencia en el acento de la voz, en algún momento de uno y de otro, en cambio, sí podrían descubrirse algunas afinidades. En la honda vibración temporal y emocional así como en la andadura lenta de ciertos poemas de Brines, por ejemplo. Y en Rodríguez, en el vocabularo preciso y aun agrio con que registra aquél la caducidad y la rutina de la realidad española en algunos de sus textos poéticos más críticos y acerados: «Por tierra de lobos», de *Alianza y condena* (1965), como ilustración oportuna.

La devoción y las rotundas declaraciones sobre Antonio Machado por parte de Félix Grande, por ser uno de los poetas más jóvenes de esta generación y acercarse debido a ello a la siguiente y por hoy última, nos son de utilidad en grado extremo para cerrar esta sección. Cuando todavía su voz no había madurado en un estilo resaltantemente distintivo, en su libro *Las piedras* (1964), hay poemas en que el tono, en ritmo y léxico, apuntan aún hacia Machado: «Rondó», *Paisajes...*, *Sentarse aquí, esta hora...* En este último texto incluso parece reelaborar aproximadamente aquella imprevista pregunta *(¿Quién ha punzado el corazón del tiempo?)* de un corto poema de las *Nuevas canciones*. Grande enuncia análoga inquietud, también en forma interrogante: *¿Qué hace brillar la tarde? ¿El viejo pulso / del tiempo?* En *Música amenazada* (1966) todavía construye todo un poema sobre el leit-motiv, repetido, de unos versos de *Soledades: Hoy buscarás en vano / a tu dolor consuelo.* Y en una poética suya de 1967, el año mismo en que ya, en sus *Blanco spirituals*, se entra de manera decidida en un lenguaje agresivamente innovador que supone el ir a colocarse en las antípodas de cualquier vertiente expresiva de Machado, Félix Grande comienza sus declaraciones enviadas a *Poesía amorosa* reproduciendo textualmente tres juicios de aquél («Poesía, cosa cordial», «El alma del poeta se orienta hacia el misterio» y «La belleza no está en el misterio, sino en el deseo de penetrarlo») para añadir que en ellos encuentra «los fundamentos de lo que es para mí el fenómeno poético» (PA, 499). Y es ésta una buena ratificación de lo que, adelantándonos ya sólo muy poco, podría servir como resumen de aquello que esta generación, la cual devuelve a la estragada poesía española de posgue-

rra, en una visión panorámica, el interés en la subjetividad y en el misterio (aun cuando desde ellos, como se ha visto, se siga mirando y juzgando el mundo de fuera, tan *mal hecho)* viene a cifrar en algunas de sus búsquedas en el ejemplo machadiano.

Todavía, para irnos aproximando a nuestro final, nos será valioso Félix Grande. Pocos años después, y en fecha aún no lejana (1970), cuando ya sonaban las primeras voces disidentes hacia Machado, nos dará la más ardorosa defensa (es inevitable y penoso necesitar esta palabra) del magno poeta. Grande recuerda con exactitud lo repentinamente moderno que se hace el pensamiento filosófico de Machado al concebir el *yo* y el *otro* como entidades radicalmente indivisibles. Y cómo «con esta negativa a escamotear uno de los dos campos del vaivén de la existencia, Machado no proporciona una solución para el estado exasperado de la poesía española; le proporciona algo mejor: un arma que es reflexión, exigencia, serenidad» (23). En estas tres últimas palabras sí puede sintetizarse, mejor que en cualquier otro comentario nuestro, lo que su generación debe a Antonio Machado.

Y si ya, por esta vía que nos abre la reflexión de Félix Grande, intentásemos, simplificando la cuestión en un grado tal vez excesivo, volver nuestra mirada hacia todo lo que hasta aquí hemos observado, a alguna conclusión final aunque nunca absoluta podría arribarse. Los poetas del 36 encontraron principalmente en Machado al poeta del *yo,* en su vocación por rasgar y trascender el misterio que se esconde

---

(23) Félix Grande: «Apuntes sobre poesía española de posguerra», Madrid: Cuadernos Taurus, 1970, p. 51. Frente al problema de la modernidad en Antonio Machado, acudo aquí, en nota, por proceder de una voz que no es española, al testimonio de Octavio Paz (aunque también la defiende Félix Grande en las páginas indicadas). Pero el de Paz nos parece especialmente oportuno por ser él uno de los abanderados (y a la vez uno de los críticos mayores) del concepto de modernidad en nuestro mundo hispánico, por haber expresado en alguna ocasión ciertas reservas al Machado «poeta», y por su enorme ascendiente sobre los jóvenes, que son los que más cuestionan este punto. Pues bien, Paz también escribió una vez: «*Machado ha intuido los temas esenciales de la poesía y la filosofía de nuestro tiempo.* Nadie como él ha visto el conflicto del poeta moderno, desterrado de la sociedad y, al fin, desterrado de sí mismo, perdido en el laberinto de su propia conciencia» (cito por la colección de estudios sobre Machado consignada en la nota 20, p. 65). Por aquí se apunta hacia algo que parece olvidarse: que el vivir, padecer y expresar poéticamente una problemática moderna es ciertamente un fenómeno más hondo y complejo que el asumirlo a base de una apropiación a veces sólo exterior de fórmulas pulverizadoras y autofágicas del lenguaje. Puede servir de aviso a quienes erigen a Antonio Machado en un símbolo de anacronismo estético porque únicamente lo juzgan a partir de sus maneras expresivas. Y en todo caso, si se decide que en un momento dado aquél se pasó enteramente a la prosa, y que ella en él no es una forma de enfrentamiento a lo poético (lo cual es discutible, como se indicó), entonces su abstención lírica habría que interpretarla como el más heroico acto por el que un poeta asiente al silencio, el signo más implacable de la modernidad.

tras la limitación temporal del hombre. La generación primera de posguerra osciló hacia el opuesto polo extremo de la balanza: era la *otredad,* pero no en la intrínseca heterogeneidad esencial del ser que tanto empeño puso aquél por esclarecer, sino en la concreción histórico-colectiva de los *demás* (pueblo, país, humanidad), la preocupación machadiana que, en buena mayoría (no en su totalidad, como se ha visto), le reclamaba y servía de guía. La segunda promoción vino a restituir esa misma balanza en su justo fiel: asunción del *yo* y del *otro,* pero integrados ambos en el *nosotros;* es decir, en el definitivo y ya no parcializado mensaje de su entera verdad. Y ésta se *fue haciendo progresivamente a sí misma en su sucesiva y complementaria* palabra poética y, con mayor precisión, en el rigor de sus cogitaciones en prosa sobre la poesía. Volver a esa total verdad, sin fragmentaciones, es la mayor ratificación de la ejemplaridad y vigencia de su lección. Es afortunado que a ella hayamos llegado ya.

*

Y junto al reconocimiento registrado (menciones, glosas, incorporación de sus versos en el poema propio, preocupación crítica y de divulgación de su obra), ha marchado paralelamente algo más entrañable: el homenaje. Y el homenaje desde la poesía misma: indicio revelador de cuán sustancialmente han sentido esos poetas la palabra de Machado, pues le devuelven su admiración en palabra también poética. Creo que por decenas se pueden contar los textos en verso desde donde se le ha recordado con emoción y gratitud. Como colofón a estas notas, escojo tres de ellos. Y los he elegido por proceder respectivamente de las tres generaciones sobre las que su benéfica influencia se ha hecho sentir. Y por realizarse desde posiciones que entre sí se completan y nos devuelven la imagen que de don Antonio nos ha llegado, en sí misma y en su continuación hasta el presente. Leídos en sucesión nos entregan tres fases de esa imagen: el hombre ante sus preocupaciones trascendentes últimas, el perfil ya borroso pero aún presente de su persona misma y sobre su mismo paisaje, y, por fin, en la poesía y el espíritu de él nacidos.

El primero es de Juan Gil-Albert, miembro al fin justamente revalorado de la generación de 1936. Tiene una nota especial este homenaje que lo hace particularmente interesante. Pertenece a una sección así titulada, «Los homenajes» del libro *La trama inextricable* (1968) de Gil-Albert. En ellos no se propuso su autor rendir, *a priori,* un tributo a éste o aquél de entre los muchos escritores y artistas a quie-

nes admiraba o en deuda con ellos se sentía. Por el contrario, nos dice él mismo que cada poema le iba naciendo de un modo natural e inevitable al hilo de su personal motivación. Sólo al concluirlo se daba cuenta de que, a través de sus palabras, así espontáneamente surgidas, reconocía el eco del poeta mayor que allí también había hablado. Entonces, sólo entonces, venía la dedicatoria. El poema requería, pues, de su título propio, el que demandaba su asunto. Después, como epígrafe, se inscribiría el nombre del así intuitivamente homenajeado. Este de Juan Gil-Albert va en dirección del Machado intimista, trascendente y misterioso, acuciado por la fugacidad de lo temporal y por el imperio de la nada: el primer Machado que aquí se ha contemplado. Este es el poema:

EL PRESENTIMIENTO

Homenaje a Antonio Machado

A veces pienso: el mundo se ha acabado;
desciendo por la senda de la vida
y dejo atrás el orbe luminoso
que me encontré al llegar. Una fragancia
sígueme como un humo de recuerdos,
mientras el pie se mueve inexorable
hacia la oscura orilla silenciosa.
Allí me espera un barco solitario
con sus luces ocultas: nadie, nadie,
ni un sólo pasajero en los andenes,
ni una mano, un adiós, no, nada, nada.
Sólo una línea exigua de horizonte,
y opacidad, y yo, yo solo y triste,
lejos de todo aquello que en su día
creí ser mío.

El segundo de estos poemas a Machado es de Blas de Otero, de la primera generación de posguerra. Varios poemas, como se dijo, tiene sobre aquél escritos Otero. Tomo el titulado *In memoriam*, reproducido en varios libros del autor, por la manera tan fiel cómo éste, al evocar al cantor de Castilla en su persona y en su contexto histórico, recrea esa manera tan suya de aliar paisaje exterior y vibración del espíritu, que es la nota íntima y más personal del Machado paisajista. He aquí el poema de Otero:

IN MEMORIAM

Cortando por la plaza de la Audiencia, bajaba
al Duero. El día era de oro y brisa lenta. Todo
te recordaba, Antonio Machado. Andaba yo
igual que tú, de forma un poco vacilenta.
Alamos del amor. La tarde replegaba
sus alas. Una nube serena y soñolienta,
por el azul distante morosamente erraba.
Era la hora en que el día, más que fingir, inventa.
¿Dónde tus pasos graves, tu precisa palabra
de hombre bueno? En lo alto del ondulado alcor,
apuntaba la luna con el dedo. Hacia el oriente
tierras, montes y mar que esperamos que abra
sus puertas.

Y el tercero y último sea tal vez el más expresivo de los compuestos desde el mismo ámbito poético y espiritual de esos años en que floreció la lección machadiana. Fue mencionado ya, y lo firma José Angel Valente, de la segunda promoción de posguerra, quien ha tenido la honestidad de denunciar la elaboración de uno de esos apócrifos falsos de Machado que hubo de ser usado para menesteres de «pancarta y propaganda». Por eso puede invocarle ahora, desde el clima moral recio y ya limpio que sus mejores enseñanzas ayudaron a conformar. Aparece en el libro *La memoria y los signos* (1966); y nos trae y acerca Antonio Machado de la mejor manera que a éste le hubiera agradado: sin nombrarlo. Pero todos reconocemos, como en un casi involuntario *collage*, expresiones de las más características e imperecederas de Machado que han venido a apretarse por modo necesario en el texto. Hay además una pista explícita, y está en el epígrafe: aquella profesión de fe, elevada y permanente que hemos podido escuchar repetidamente en las páginas anteriores. Aquí se reproduce el poema de José Angel Valente:

SI SUPIERAS

... creo en la libertad y en la esperanza
Antonio Machado

Si supieras cómo ha quedado
tu palabra profunda y grave
prolongándose, resonando...
Cómo se extiende contra la noche,
contra el vacío o la mentira,
su luz mayor sobre nosotros.

Como una espada la dejaste.
Quién pudiera empuñarla ahora
fulgurante como una espada
en los desiertos campos tuyos.

Si supieras cómo acudimos
a tu verdad, cómo a tu duda
nos acercamos para hallarnos,
para saber si entre los ecos
hay una voz y hablar con ella.

Hablar por ella, levantarla
en el ancho solar desnudo,
sobre su dura entraña viva,
como una torre de esperanza.
Como una torre llena de tiempo
queda tu verso.
Tú te has ido
por el camino irrevocable
que te iba haciendo tu mirada.

Dinos si en ella nos tuviste,
si en tu sueño nos reconoces,
si en el descenso de los ríos
que combaten por el mañana
nuestra verdad te continúa,
te somos fieles en la lucha.

*

Una aclaración final. Todas estas notas, prolongadas pero aún harto incompletas, no han podido ser sino sólo una exploración casi estadística, con algún incidental comentario valorativo, de cómo se ha hecho sensible la presencia de Antonio Machado en la poesía de posguerra. Una conclusión se nos impone: no existe en la moderna literatura española otro caso de escritor que, muerto ya, haya despertado un eco tan unánime, justo y sostenido, no ya por parte de la crítica académica (reconocimiento extrínseco, en todo caso) sino por aquellos mismos creadores que agradecen noblemente su magisterio. Que en ello haya influido notablemente la grandeza espiritual de su talla humana, o la oportunidad histórica de ciertos avisos que emanan de su poesía crítica y de su actitud cívica, no empequeñece el hecho general. A la vista está, espero, que es el Machado integral, desde la estrecha armonía entre su poesía toda y su pensamiento (poético, existencial, filosófico y aun político) el que, en sus varia-

dos acordes, ha *estado vigente*. No se «*mitifica*» *sino* se constata, nada más, cuando se contribuye a hacer esto evidente. Y, sin embargo, de su *longitud*, todo lo dicho fue concebido inicialmente sólo como una introducción a lo que, en términos de valoración poética, importa más. El demostrar cómo su palabra y su posición (o sus posiciones) frente a la poesía ayudaron a encauzar los tonos y registros más relevantes en la lírica del período que hemos recorrido. Como del Machado intimista y abierto al misterio; del que desde su *yo* iba al encuentro del *otro*, de *lo otro* (paisaje, gentes, pueblo, patria en caducidad, tiempo histórico); del que se sumió al final en una reflexión de sesgo filosófico, pero no opuesto al de índole poética, sobre los temas más trascendentales del hombre (la condición temporal de la existencia humana y de la condición análoga de su expresión a través de la palabra poética, la soledad ontológica y a la vez la heterogeneidad fundamental del ser, la metafísica insondable y última de la nada); en suma, cómo nace, de cada uno de ellos, una respectiva corriente en la poesía de esos años que atraviesa todas las promociones en *ella discernibles*. Para concluir que, en resumen, entre esas tres corrientes (intimista, social y metafísica) cubren el panorama poético total que en su conjunto definen. Cuando ese estudio se realice (y confío, en la medida de mis fuerzas, emprenderlo prontamente) se verá con mayor claridad, como si fuese necesario todavía, que la influencia de Antonio Machado en la lírica de posguerra *sí* es la que se presume, y aun mayor.

JOSE OLIVIO JIMENEZ

Hunter College (City University of New York)
NEW YORK, N. Y. 10021
(USA)

ANTONIO MACHADO Y CANARIAS EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

El título es sólo sugerente. Sin embargo, pese a que el autor de *La tierra de Alvargonzález* fue considerado como uno de los poetas más importantes de la lírica hispana de la segunda mitad del siglo actual, y que son y han sido muchos los líricos que se han dejado influenciar por la cadencia rítmica objetiva del cantor de *Campos de Castilla,* o por su sensibilidad, quizá, pensamos, sólo Soria —que no sus poetas— pueda tener la aspiración de pretender nuestro encabezamiento. Porque Canarias no sólo ha sentido la misma o idéntica connotación de la honda poesía machadiana, sino que también descubrió a este bardo no pocas resonancias líricas, hasta tal punto de ser la tierra isleña quien diera al poeta que más pudiera acercarse a la poesía del poeta andaluz-castellano: Fernando González (1901-1972).

Pero vayamos al recuerdo, al testimonio anterior a la guerra civil española, sin obviar a aquellos que posteriormente han permanecido fieles a la poesía de «verdad»... Antonio Machado (1875-1939) ya era un poeta conocido en las tertulias madrileñas, cuando Salvador Rueda (1857-1933) era lo más notable de la poesía «moderna». Entonces (1903) publica Machado sus *Soledades,* y en 1907, *Soledades, Galerías y Otros poemas...* Dos años después (1908) publicaría el canario Tomás Morales (1885-1921) los *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (refundidos luego —1922— en el libro I y II de *Las rosas de Hércules*). Ambos poetas, el andaluz y el canario, se encontrarían en la frecuentada tertulia madrileña de *La Colombina* (Carmen de Burgos, 1878-1932). Y aquí podríamos situar los primeros contactos machadianos con Canarias (a esta tertulia acudía también Luis Doreste Silva: 1882-1971), con sus poetas y con la poesía isleña, cosa nada extraña si consideramos que ya los líricos insulares tenían su resonancia no sólo por el prólogo de Miguel de Unamuno —1864-1936— a *El lino de los sueños,* de *Alonso Quesada* (1886-1925), sino también porque Enrique Díez-Canedo —1879-

1944— enviaba crónicas a Buenos Aires, ya en 1923, sobre aspectos de la poesía «atlántica»... Pero a Machado le impresionaría el que Unamuno se llegara a Las Palmas, en 1910, como mantenedor de los primeros juegos florales de la capital grancanaria, en los que resultaría galardonado Tomás Morales con el primer premio y *Alonso Quesada* con el segundo. Tomás Morales era un poeta ya conocido en *La Colombina*, un testimonio que se agranda, intrahistóricamente, hasta tal punto de que el trato con aquella maestra de escuela, excepcional por sus dotes sociales-literarias, dejó en la vida del autor de *Las rosas de Hércules* no pocos testimonios. Unamuno fue uno de los intelectuales que pasó por esta tertulia en su etapa madrileña. Pero sería en Las Palmas donde realmente se encontraría con *Alonso Quesada*, un poeta de no pocas afinidades con el intimista rector de Salamanca. Aunque a Unamuno le impresionaría mucho más el silencioso Manolito Macías Casanova...

Luego vendría el prólogo de Unamuno a *El lino de los sueños* —1915— y la resonancia que ello supondría en los poetas, escritores y críticos de entonces. Y, por supuesto, de todos aquellos intelectuales que de alguna forma sostenían con Unamuno, como Antonio Machado, una relación fervorosa o de adhesión a sus ideas. Una de estas consecuencias sería el prólogo —1919— de Pedro Salinas (1891-1951) a *Las monedas de cobre*, de Saulo Torón (1885-1974)..., que dejaría ya una relación constante entre los poetas insulares y sus prologuistas. Una relación que se agrandaría con la llegada a Madrid en 1922 de Fernando González, que no sólo conoce a Machado, sino que es quien queda encargado de vencer la «abulia» del poeta andaluz para que se agilizara la entrega del prólogo —que él había solicitado para Saulo— de *El caracol encantado* —1926—, un prólogo hecho desde su profesorado en Segovia, y que establecería un puente de simpatía permanente entre Antonio Machado y Canarias.

EL PROLOGO DE MACHADO Y SU REPERCUSION EN CANARIAS

Para interpretar ciertos aspectos que encierra el prólogo de Machado a *El caracol encantado* se hace preciso descender a la intrahistoria temática de la poesía peninsular de todos los tiempos. Y repetir las palabras del propio Machado para poder entender el hondón de posibles interrelaciones entre prologuista, prologado y la motivación que sugiere lo categórico en que se encubren varios capítulos. Entonces nos parecería que Machado encuentra en la poesía de Saulo una revelación descubridora de un mundo que clarifica la lírica hispánica, un

mundo o un tema lírico objetivo que él no conocía en su verdadera esencia: el tema del mar como intérprete del poema. Oigamos a Machado: «Me pide usted, querido Saulo, unas palabras que sirvan de prólogo a su *Caracol encantado.* Con mucho gusto se las envío. Usted escucha la voz del mar, contempla usted el mar, piensa usted en él y lo canta. Siga usted, querido poeta, fiel a esa musa. Necesitamos de poetas marinos; hemos tenido muchos, tal vez demasiados, de tierra adentro, que olvidaron cómo esta Iberia triste no es sino un Finis-Terrae, un ancho promontorio, erizado de sierras, de la Europa Occidental. Su *Caracol encantado,* que usted nos envía desde ese lejano archipiélago, tiene la virtud de recordarnos la emoción atlántica *sine qua non* de la conciencia integral de España. Y en verdad que esta emoción —aislado el nombre de Tomás Morales— (1) parecía ya ausente de nuestra lírica cuando, recientemente, Pérez de Ayala, en su *Sendero innumerable,* y Juan Ramón, en sus evocaciones de la tierra tartesia en que nació, nos dieron, gracias al mar, sus más bellas canciones. Merced al mar y a las montañas, donde nacen los ríos, podemos curar a nuestra lírica de la sequedad manchega y cortesana que padece, y algo también de provincianismo, dos males que se acentúan en nuestra literatura después de Lope, el último de nuestros grandes poetas que sabe —todavía— situar sus canciones en el trozo de planeta en que canta:

Toda esa villa de Ocaña
poner quisiera a tus pies,
y aun todo aquello que baña
Tajo, hasta ser portugués,
entrando en el mar de España.

El mar de España es para Lope el mar auténtico, ese mar que usted escucha, amigo Saulo, en un rincón de sus Islas Afortunadas. También el mar, que usted ama tanto, puede curarnos de nuestra afición al amaneramiento barroco, al prosaísmo conceptual, horro de toda idealidad. El pensamiento poético es viaje marino, más que jornada por tierra de labor, aventura y peligro. Pensando frente al mar no es fácil caer en laberinto de conceptos y de metáforas. Las ideas para marcar la ruta, el camino infinito. Siga usted, Saulo, cantando al mar. Escucha atento su *Caracol encantado* y le envía un cordial saludo su lejano amigo Antonio Machado. Segovia, 1926.»

---

(1) El poeta canario Fernando González nos confesaría que él —previo conocimiento de Antonio Machado— fue quien incluyó entre guiones esta aclaración de «aislado el nombre de Tomás Morales», lo que nos confirma en la creencia que Machado no era muy versado en «poesía histórica comparada»... Vid. también «El caracol encantado».

Antonio Machado se ha encontrado con Canarias y está *canarizado* cuando se da cuenta de que su mar «es la conciencia integral de España», y que el mar «nos aparta del amaneramiento barroco» y que «pensando en el mar, no es fácil caer en laberintos de conceptos y metáforas»... Antonio Machado ha tenido un encuentro sorprendente con el mar, y el mar le descubre las islas, a sus poetas y a una nueva concepción de la lírica hispana —según sus propias palabras—, que no era la de la España que él trataba de resucitar a través de su intrahistoria de las «dos Españas»... Está, ciertamente, Antonio Machado en Canarias, y desde entonces los bardos isleños le guardarán el honor de alto poeta. Toman conciencia los poetas isleños de esta «integración» y de las frases inequívocas del lírico sevillano: «El pensamiento es viaje marino, más que jornada por tierra de labor, aventura, peligro»..., y de que «merced al mar... podemos curar a nuestra lírica de la sequedad manchega y cortesana que padece..., de su provincianismo»... Nace entonces una conciencia lírica que tiene su origen en la «conciencia integral de España». Los poetas insulares se sienten comunicados con Antonio Machado, le dedican poemas: Saulo Torón, en sus *Canciones en la orilla,* es expresivamente cordial, le dedica casi todo un libreto de este poemario, la última parte titulada «Los últimos acordes», de los que entresacamos:

En todas partes estás,
en todas partes te veo
...y no te puedo tocar.
...Yo sé de un hombre que pudo,
sin tener alas, volar;
pero soñó... y todavía
no ha podido despertar (2).

Y apuntilla con unos versos que parecen machadianos en su honda raíz filosófica:

Razón tiene el agua:
cuando poca, dulce;
cuando mucha, amarga (3).

O esta otra:

Horizontes, lejanías;
el sol que dora los montes;

(2) Torón, Saulo: «Canciones de la orilla», prólogo de Enrique Díez-Canedo («A Rafael Romero —«Alonso Quesada»—, presente siempre en mi recuerdo, dedico estas «Canciones de la orilla»). Madrid, 1932, pp. 136, 140-141.

(3) Ibídem.

líricas melancolías
del alma que vuela errante,
tras de un eco alucinante
de inconcretas melodías (4).

Alonso Quesada siente idéntica devoción por el autor de *Campos de Castilla.* Introduce su *Lino de los sueños* con esta poesía de Antonio Machado:

Sabe esperar, aguarda que la marea fluya
—así en la costa un barco— sin que al partir te inquiete;
todo el que aguarda sabe que la victoria es suya,
porque la vida es larga y el arte es un juguete.
Y si la vida es corta,
y no llega la mar a tu galera,
aguarda sin partir y siempre espera,
que el arte es largo, y además no importa (5).

Y dedica «Para Antonio Machado» el poema de «Los ingleses de la colonia», *El domingo:*

Tristeza de estos libros, sin emoción, sin alma,
en un arca de hierro guardados seriamente...
Oh, no sabéis cuando se es pobre, cuando
se gana así la vida tan cotidianamente,
la infinita amargura que rebosa en nosotros
al ver en los domingos estos libros ingleses (6).

Pero el poeta isleño más vinculado a Antonio Machado será Fernando González. Desde que el poeta canario llega a Madrid en 1922, y particularmente desde que publica en 1923 *Manantiales en la ruta,* la crítica más exigente de entonces lo emparejó dentro de la poética machadiana, con la misma independencia que cultivaba el poeta andaluz. Entonces, en aquellos años en que los del 27 se adscribían a la poesía aséptica, renunciando a todo espíritu cordial y de temas humanizantes, se tenía por menosprecio el cultivo de la «lírica machadiana». Y el poeta que no entrara por el «ojo gongorino» quedaba fuera de combate. Así se explica que siendo el bardo canario uno de los primeros poetas jóvenes de esta agrupación, de los primeros que publicó sucesivamente varios libros, cuando aún tardarían otros llegados posteriormente en mostrarse como poetas, no fuera incluido en la «antología» de Gerardo Diego; Fernando González no se sumó al «tercer centenario de la

(4) Ibídem.
(5) Rafael Romero («Alonso Quesada»). Biblioteca Canaria —poetas isleños—. Selección de poesías del libro «El lino de los sueños». Introducción de Tomás Morales. Santa Cruz de Tenerife, sin fecha. Vid. Introito y p. 67.
(6) Ibídem.

muerte de Góngora», en 1927, porque él no «venía a resucitar muertos, sino a cantar temas nuevos y siempre viejos», cosa que le valió la más calurosa crítica. Algunas como éstas: «... uno de los más cordiales y sinceros poetas de hoy; no se alista bajo ninguna bandera» (Enrique Díez-Canedo), de *El Sol* —23-4-1925, Madrid—. «Que todas las manos cojan el libro de Fernando González... Don supremo de la poesía que directamente nace del corazón» *(Azorín)* —27-7-23, de *ABC*—. Y así podríamos citar críticas de Pedro Salinas (1934) o de Ricardo Gullón (1935), para llegar al hoy de la crítica que exalta a Antonio Machado, para recordar que, cuando no es «vergonzoso» escribir a lo «machadiano», el único machadiano de verdad que ha existido en la lírica española se llama Fernando González, por los «temas del mundo interior... o por los sugeridos por circunstancias del momento», como decíale Salinas (7):

Sus soledosas galerías puebla
de música, recuerdos y cantares,
él, que duda de Dios, y entre la niebla
busca al que anduvo a pie sobre los mares...
....
....
que él es silencio, soledad, camino...
Y el día que la muerte lo reclame
se irá, monologando, como vino (8).

Poema dedicado a Antonio Machado.

José García Nieto, en *ABC* —11-7-1972—, nos dice: «Lo hemos enterrado en Madrid. Para él, *tan machadiano*, el viaje tuvo que produdirse con la ligereza del equipaje.» Se refiere al entierro en Madrid, cementerio de la Almudena, del poeta canario. *ABC* de 25 de octubre de 1972, en la sección «... y poesía cada día», le dedica un *Réquiem* con estas palabras: «Fernando González —que acaba de irse de entre nosotros—... y siempre *machadianamente*»...

JOSE QUINTANA

C/Sagrario, 2, 2.º dcha.
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

---

(7) Quintana, José: «96 poetas de las Islas Canarias» (siglo XX), prólogo de José María de Cossío. Introducción y justificación del autor. Editorial C. L. A. Bilbao, 1970, 600 páginas, pp. 222-225.

(8) González, Fernando: «Hogueras en la montaña». Poesías 1917-1923. Madrid, 1924. Pórtico en verso de Antonio Machado, con un verso de Rubén Darío, p. 46.

ANTONIO MACHADO: UN CLASICO DE NUESTRO TIEMPO

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
el verso como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Antonio Machado, como Ravel, es un artista signado por el equilibrio en una época de desquiciamiento y ruptura. No sabía si era clásico o romántico, aunque no cabe duda que se acerca más a la fuente «de manantial sereno» de un San Juan o un Manrique que a los sacudones emocionales de Bécquer o Espronceda. Además, la ordenada estructura de su poesía no da lugar a exabruptos románticos.

Esta rigidez es, sin embargo, aparente, porque de pocos puede decirse que hayan cantado con el corazón como lo hizo Machado. Pero detrás había una inteligencia vigilante que no es común advertir en la mayoría de los grandes poetas de nuestro tiempo, desde Rubén a Neruda, pasando por Vallejo. Por si no bastara la existencia de su doble (Juan de Mairena), es fácil comprobar tal rigor autocrítico por el hecho de que en toda su obra no existe casi un poema prescindible, lo que no puede decirse de ningún otro poeta en nuestro siglo y en nuestro idioma.

Machado fue una especie de Quevedo angélico, sin las espinas y la carcajada por momentos demoníaca del autor de *El buscón,* y lo que le faltaba de exuberancia le sobraba de buen sentido. Era tan artista como su contemporáneo Juan Ramón Jiménez, pero con la hondura y la humanidad de un Unamuno. Un hombre cabal, de gran corazón y gran inteligencia; yo creo que más no se le puede pedir a un poeta.

Dice Heidegger que poeta es aquel que devela una zona de lo óntico (lo que existe, pero no se ve) para transformarla en realidad objetiva, accesible a los otros. Y Machado vio como nadie el paisaje de España no en el sentido turístico de la palabra, sino en su consustanciación con el hombre y como parte integrante del universo.

Es de advertir que aun cuando refiere episodios autobiográficos no deja de mirar hacia afuera, lo que por cierto revela un espíritu griego. O sea: no situándose nunca como centro de todo, sino como un pasajero que va hablando de y con cuanto lo rodea, en una interrelación permanente de realidad objetiva y subjetiva.

Así, el paisaje geográfico vuelve con Machado a ser, también, paisaje humano. Creo que una pieza como *Los hijos de Alvargonzález* es, en este sentido, única en la poesía castellana contemporánea. Están descritos los tipos humanos y las situaciones conflictivas con una claridad y una violencia dostoiewskianas, pero con verso sostenido, metálico. La gravedad —en el sentido de profundidad, no de solemnidad hueca— de esta composición, sin duda acerca a Machado al clasicismo más estricto.

El romanticismo nació de una necesidad de libertad total. Como toda revolución, trajo consigo algunos abusos como la frivolidad de confundir el juego poético con la poesía misma —lo que es notorio en mucho Juan Ramón, como lo sería después en Alberti—. Pero Machado siempre fue al hueso de las cosas, sin que le sedujera ser un hacedor de joyas.

Si extrajo algo del romanticismo fue su esencia: el ejercicio de la libertad, no del libertinaje. Es por encima de todo el poeta del equilibrio, de la austeridad, de lo imprescindible; todo lo cual es sinónimo de decantación y no de limitación. Su actitud contemplativa no nace del desencanto romántico de quien se considera centro del universo y es dejado de lado por los otros, sino de una concepción filosófica del mundo, de un *vanitas vanitatum* que es más piedad que desdén por los hombres. Un corazón solitario, en efecto, no es un corazón.

El arte poético de Machado, a mi ver, está contenido en los cuatro versos que sirven de epígrafe a estas consideraciones. En cuatro versos uno puede visualizar al hombre en su cosmovisión total. «¿Soy clásico o romántico? No sé.» Lo que sugiere que el poeta está nadando en dos corrientes estéticas que confluyen entre el siglo pasado y el presente, cuando ambas escuelas —el surrealismo no había llegado a España— agonizaban irreversiblemente. Su intención es dejar «el verso como deja el capitán su espada»; o sea: asumir una actitud viril ante el mundo, a la manera de los escribas bíblicos que ordenaban «someter a la tierra y poseerla». Pero la espada será «famosa por la mano viril que la blandiera», y «no por el docto oficio del forjador preciada». Es decir: el verso para grandes verdades; la espada, para la batalla, no para ser usada como elemento decorativo. En definitiva: la poesía concebida como el más augusto vehículo de

comunicación entre los hombres, antes que como deporte de refinados artesanos.

En otro orden de cosas, quizá llame un poco la atención la creciente popularidad de Antonio Machado —hasta los cantantes de vanguardia difunden sus poemas con música que no siempre condice con el espíritu de los mismos—. Lo que ocurre es que sólo perduran los poetas que nos ayudan a vivir, no los que nos entretienen.

Y Machado, en una época de catástrofe y de inseguridad generalizadas, se nos ha vuelto necesario a todos, semejante a un padre de carácter benévolo y firme que devuelve la fe a los niños que consideraban todo perdido.

LUIS DE PAOLA

Avda. de José Antonio, 15, 4.º B
MADRID-14

RESONANCIAS DE ANTONIO MACHADO

«¿Qué otra cosa más grande puede ser un poeta que creador de conciencias?»
«¿De qué nos serviría la libre emisión de un pensamiento esclavo?»
«Es en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos.»
«Porque lo más frecuente es creer en lo racional, aunque no siempre por razones.»

LIBRO DE CABECERA

A lo largo y expectante del exilio, en la etapa curviempinada del retorno, la contigüidad camaraderil de este volumen, su inmediatez en bella, flexible encuadernación color burdeos. Haz de páginas que finor de plumas diríase cobija. Las *«Obras completas* de Antonio Machado», publicadas por Editorial Séneca, bajo la dirección de José Bergamín, autor del encendido prólogo, y que cuidara tipográficamente Emilio Prados, no sin aquel inefable ensimismamiento estrófico, suyo, que unge su dosis de erratas, a simple vista de fácil enmienda. «Se terminó de imprimir el día dieciséis de octubre de mil novecientos cuarenta en los talleres gráficos Cultura de la ciudad de México».

Nuestro libro de cabecera. El ensueño conduce al sueño: España, las Españas, la España peregrina, la España anclada; abierto y cerrado el círculo mágico. Monodiálogo periódico con la obra impar, ente físico, concreto, hálito confesional por atracción e incitación. Evitó, impide, el que nos recostemos en la castiza soñarrera, en el dormir pánfilo, en los despertares inertes. O en la vigilia tópica, que no crea y, en trueque engañoso, aletarga aún más.

De tal suerte, sueño y ensueño se unen al sentido de nuestro tránsito, durante días contradictorios o en las márgenes hostiles de la noche. Subalterna educación que volvió a captar los desfiles ajenos, su marco de panoramas pausados, el atisbo de los prójimos, harto disímiles, que también los justifican o salpican.

Y caigo en la cuenta, al expresar de este modo la adhesión diferencial, añeja, que don Antonio Machado, hombre-poeta, no ha cesado de reavivar en nosotros —a través de muy diversos avatares y fieles

modulaciones— que Concha Méndez manifestó pareja tendencia en ocasión conmemorativa (1). Agrego el encuentro, con su actitud y lírica, de José Ramón Arana, allá por la fase preagónica de la dictadura primorriverista, cuando el escritor aragonés, fraternal e insustituible amigo, se ganaba el jornal en la fundición barcelonesa de Can Girona (2):

> «... Las horas, transparentes cuando nada nuestro las enturbia, han pasado descalzas, de puntillas, casi sin gravedad. El mar ya no es azul, sino verdoso: tiene espejos grises en los festones y cresterías de las olas, y, arriba, sobre un fondo mestizo de azul y violeta, las estrías púrpuras, albas mitologías, pequeñas nubes trashumantes apresuradas hacia el Sur. Y el son del mar es otro... Vuelve el *pero* otra vez: '... pero a Juan Ramón Jiménez le rinde la belleza...', lo posee hasta dejarlo exhausto de temporalidad —pienso premiosamente—; entonces lo hace lengua suya. Es al revés que don Antonio Machado...»
>
> «Sí, Machado es otra cosa. No le veo arrobado ante la maravillosa externidad de la belleza. Quizá la sienta como la expresión de algo en que no acaba de creer, pero que busca y busca no sólo con los ojos. Los páramos, las nubes, el río, los caminos y los atardeceres, los muros y los árboles..., todo aparece en él con una cierta pulsación que dice su parentesco con el hombre. Cada golpe de pulso, ¿no es un paso en el tiempo?»

Otra advertencia de la memoria: ¿dónde perdí, en mis trasiegos, la separata que, doblado 1950, me dedicó —caligrafía firme y menuda— Juan David García Bacca, en Caracas, ensayo que iniciaba una serie de análisis, jugosamente glosadores, de la filosofía de Juan de Mairena?

Inestimable privilegio poder manifestar hoy las resonancias que don Antonio Machado concita. ¿Y las voces sepultas, terrible mudez, de los soldados del pueblo que desde las trincheras, descubriéndolo, aprendieron la virtualidad de los versos que los interpretaban y acompasaban?

Apunto sólo unos casos paradigmáticos, a millares de semejantes, compatriotas, extensibles. Testimonian que para los españoles de mi hornada y signo, de nuestra experiencia indeleble, la conjunción de

---

(1) Acto en recuerdo de don Antonio Machado. Se celebró el 19 de febrero de 1947, en el local de la Editorial Séneca, México, D. F., organizado por la revista «Las Españas». Participaron asimismo José M. Gallegos Rocafull, Adolfo Sánchez Vázquez, Juan Gil Albert, Manuel Altolaguire, José Moreno Villa, Juan José Domenchina.

En 1946 le rindieron tributo, en el mismo lugar y con el citado auspicio, Mariano Granados, Daniel Tapia, Luis Santullano; míos, unos cortos párrafos preliminares.

(2) «Can Girona / Por el desván de los recuerdos», Madrid, 1973.

José Ramón Arana frecuentaría luego, en sucesión de comentarios caracterizadores y fervorosos, que recopilación merecen, los «mensajes» de Antonio Machado.

valores literarios y éticos que don Antonio Machado encarna, le confieren magnetismo y representatividad. Declaración ésta principalmente referida a los ciclos de la guerra civil, del éxodo y desarraigo, que simultanearían, intramuros, los silencios y las lecturas clandestinos.

Independientemente de la cercana, ya predecible, trascendencia de la obra de Antonio Machado, fuera de España (pronóstico que habré de esbozar en colofón), no tardará en ocupar aquí lugar aledaño a las quijotescas creaturas cervantinas, como nutrición mítico-existencial, cabal injerto de latido y letra, del que muy necesitados estarán los ibéricos en albor y agraz.

ESCUELA Y COPLA

En tanto que devotos oyentes, no feligreses, de Antonio Machado, alumnos libres, esporádicos, de su Escuela Popular de Sabiduría, intentemos cifrar las interrelaciones de lo poético y lo filosófico, los ejercicios mentales y las vibraciones líricas que nos propone. ¿Entenderemos el solfeo de ese adiestrador «ir y venir»? ¿Seremos capaces de armonizar la reflexión —no pocas veces aligerada por rúbricas y paréntesis humorales— y la cadencia, explícita o imbricada, siempre tutelar, de la copla, de sus zumos, probablemente el único cordón umbilical de Antonio y Manuel?

La copla —nos lo indican, en verbal escritura, Juan de Mairena y Abel Martín, Antonio Machado *«dixit»*—, más que anécdota o estribillo, pero a partir de su sencillez, se transmuta en ondulante meditación sentenciosa, de percibir-conocer ceñido al paisaje y a sus «correspondientes» pobladores. Y entonces cobra pluralidad y ánima la tradición, no se contrafigura, ni pudre, ni estanca.

Ello origina que junto a un auditorio variable, escolar y prototípicamente señalizado, desempeñen función partera los desdoblamientos protagonísticos de Antonio Machado, los inventados maestros Abel Martín y Juan de Mairena. Tiempo atrás, para la plática con sus mercedes, tuve que sacarme de la manga, toda proporción guardada, a un modesto coterráneo, mi hermano siamés Andrés Nerja. Es pertinente, en consecuencia, que él me releve.

DE LA GENERALIDAD ABSTRACTA A LA PROYECCION PARTICULAR

Andrés Nerja emprendió el discurso, que de oídas reproduzco, en estos o análogos términos:

«Tratar yo, un aficionado, de autor y tema tan preclaros, y desmenuzados, últimamente, tildable será de intrusismo, de arbitrista desfogue, sin la menor apoyatura de metodología académica. De ahí, anticipo, que algo de virtud, por la mera intuición, alcanzará.

Siéndome dilectos, el poeta, su estilo y su conducta, no ocultaré mi renuencia a esta intervención. Consta, entre mis escasos e indulgentes contertulios, la alergia que me provocan los homenajes a fecha fija, máxime *si* pretenden aliviar de culpa y torpor a los misceláneos olvidadizos.

Un 'arrimado' seré a la pródiga lista de fundamentales estudios, a ilustres ingenios y diestros peritajes debidos, a las loas y panegíricos ocasionales, a los que suponen haber pagado, con calderilla de rezagados pasmos, parte del tributo a Machado, Antonio, en la órbita oficial de una era conclusa. Han procurado manipularlo, en tesituras y exclamaciones, con velos, elipsis y pinzas, pues únicamente desean acuñar un hóspito perfil de bardo, que oculte recia porción de su vera efigie, la cívica... Temo que ahora, en tamaña restitución edulcorada, terciando las lógicas circunvalaciones del confuso ambiente, se propicie una versión que sería la cataplasma del culto —entusiasta y quizá impregnado de beligerancia— que se le rindió en el exilio. Nos hallamos, pues, ante dos vías de aproximación fragmentadora al hombre que asumió la común complejidad vital y destella un misterio de finales intimidades.

De tal manera han colocado en hornacina su nombre, en el «interior» del país. Propagan ciertas facetas de su temperamento y producción, mientras mellan las aristas, poéticas y humanas, de la trayectoria que presagia su desenlace imborrable.

Extremosidades que habrán de obligarnos, apagadas las fogatas del centenario, a rastrear, con voluntad de rigor, las constantes intrínsecas, comunicativas, de su verbo y peripecia.

Las claves bipolares para esta pesquisa, presumible es que nos acerquen a la captación lícita de uno de los poetas más vinculados a la palabra de su tiempo. Comprenderemos, entonces, el denodado esfuerzo de su equilibrio. Y resultará vaticinable, también, que penetremos en la congruencia de la abstracta generalización, a que se entregara, y de las proyecciones particulares, a ratos mostrencas y caricaturescas, en que abunda su pedagogía».

RECURRENCIA DE LA DIALECTICA

Incontenible este Andrés Nerja de mis pecares, que metido en trance pierde la noción de las reglas del diálogo, por él tercamente predicado.

«Sin *estrepitar*, una de las flaquezas léxicas de Mairena, ni *estrepitarse*, las disyuntivas Caín-Abel, guerra o paz, ambivalentes y propincuas al fraude, prestan hilo conductor, casi obsesivo, a las espi-

rituales indagaciones de Antonio Machado, que le orillan a derivadas tesis-antítesis.

De las que más se me grabaron, citaré, y excusad que me reduzca a enunciar, las que comportan, para mí, pertinaces motivos de identificación y rumia:

> en lo anímico, la serenidad habitual de Antonio Machado —sustentador de lirismo su mundo; fracasaría en la épica, apuntó sagazmente, no ha mucho, Javier Alfaya— se taja con «arranques» de cólera justiciera y rebrincos de sarcasmo, muy fundados, eso sí / el tono del poeta, más que del prosista, es, por lo común, grave; raras, pero chocantes, algunas altisonancias, pronto compensadas por burlas y zumbas; al incidir en la contaminación oratoria, al gusto de la época, y notarlo, aplica el cauterio de frase o desplante satírico /
> fue Antonio Machado, de sus contemporáneos de fuste, el que con mayor generosidad elogiara a los famosos varones o jóvenes talentos que le rodeaban: Unamuno, Ortega, Giner, Cossío, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Joaquín Xirau, Castrovido, Grandmontagne. Proclama sus fervorosas admiraciones, enteras, sin cicaterías, aunque en algunos, ambiguos potenciales, hubieran sido precisas reservas y prevenciones... En cambio, acusa por englobamientos, con «símbolos». Le importa no puntualizar en cuanto a los transgresores, ferósticos y bellacos. ¿Abrigó la esperanza de que los genéricamente aludidos rectificasen y anduvieran caminos de salvación? ¿Jugó a la lotería altruista de la inmanente dignidad humana? /
> por ser de los hombres inteligentemente terrenales —que ascienden a superior entidad metafísica—, Antonio Machado se revela en su tendencia a los grandes pareados: la muerte metaforizada queda en el mar —Jorge Manrique resurge— y la vida posible, sencilla, radicalísima, muestra su tangible vestidura en la montaña; la playa es para él pespunte y friso de la nada, de la incógnita esencial; y la serranía —árboles, roquedales, matojos, rústicos allí plantados— se erigen en certidumbre, en corroboración inconmovible /
> de ahí que Antonio Machado enfrente, reiterativamente, lo cortesano, postizo y artificioso —deformaciones en esta coyuntura canceradas— a la rudeza e integridad campesinas, que apenas son, ahora, reminiscencias y comparsería; en cualquiera de esas fricciones —lo áulico, contraluz de la aldea; apiñadas camarillas y pueblo distante, atrofiado— se apoya el poeta para su vicaria coordinación de ciencia y conciencia, eticismos y arte, en sufriente tensión /
> para Antonio Machado hay dos ópticas factibles e ineludibles: en el supuesto de que los conceptos sean «tiempos de visión», los ojos mozos «comienzan» a barajar entorno y dintorno; por el contrario, las retinas viejas, desgastadas, han de atenerse a su métrica de percepción como un plazo, algo suspenso, en tesitura

subjetiva de caída o des-aparición. Aurora y crepúsculo, pivotes de sapiencia. Los arcos visuales, entendimiento y amor, sangre de su perspectiva /

Antonio Machado enunció, combinadas bromas y veras, los dilemas existencialistas que a posteriori se institucionalizarían, ¡pedregoso vocablo! Y lo efectuó con sobriedad expositiva en su enseñanza privada o mediante un versificar que afluye hacia la verificación /

la impenetrabilidad del ser individual, la falta de comunicación realmente unificadora, el hecho (pese a Leonor y Guiomar) de que «la amada es imposible» y el amor desolada «aspiración a lo otro», naturalidades que descartan, no ya moral sino ontológicamente, a juicio de Machado, la homosexualidad. Asevera, incluso, «que la poesía es el gran fracaso del amor». Ampliatoriamente:

Tengo a mis amigos
en mi soledad
Cuando estoy con ellos
¡qué lejos están!

De su heterodoxo inquirir, en el acervo machadiano, llega Andrés Nerja a la brusca deducción, por vanagloria regional y localista, de que el poeta desembocó en las supradichas condensaciones a resultas de su nacencia andaluza y de su «mineralización» castellana. Nada de casual tuvo que su derrotero mestizo lo enclavara —jirón biográfico— en comarcas olivareras de Jaén.

LA DIFICIL PERO PROXIMA UNIVERSALIDAD

Retírase Andrés Nerja, mi colega de secretas fatigas y públicas utopías. Aún le sobraba cuerda para desplegar las comprimidas disquisiciones a que es demasiado propenso.

No me hubiese extrañado, por su enhebrar, que concluyera la gimnasia acotadora en una interrogante que suele formular: la difícil universalidad de Antonio Machado, al que se considera y esparce como creación de uso y destino españoles.

Antonio Machado, tan familiarizado con las corrientes intelectuales y estéticas que fermentaban en el microcosmos occidental (reparemos en su parva conexión, excepto la simpatía por el «alma eslava», con las ideas y sensibilidad orientales: el envés de Hermann Hesse), aplicó esas facultades, a medias ecuménicas, a su contingencia, epocal y terrenal, de españolismo cribado. Y ahí reside su aportación de servicio colectivo, el magnífico capítulo de su humildad.

Al parigual de Cervantes, en su novela manantial, las motivaciones, simbología, personajes y escenarios de Antonio Machado son

netamente hispánicos, exentos de afeites y vagorosidades para muelle circulación por doquier. En los miserables estertores, a que nos es dable asistir, de la sociedad de consumo y de sus remedos feudales, la búsqueda de nuevos entronques solidarios conducirá a la lectura asidua, en profundidad y sosiego, de su poesía y pensamiento, a la recuperación de su legado humanístico, más en melodía que en doctrina literal.

En nuestro país la inminente vigencia de Antonio Machado contribuirá a rescatar la memoria perdida, secuestrada, antecedente. Y es previsible que también convoque atención y fervor allende los límites peninsulares.

En una de sus felices teorizaciones, asentaba recientemente Francisco Ayala «que lo español es una forma histórica de manifestación humana».

Por las obras y el aliento entrañables de Antonio Machado, ¿no se impone afirmar, en vía paralela, «que lo español habría de significar una forma humana, poética, de manifestación histórica»?

No aventuramos una variante ordinal, una transposición lúdica, sino esta diferencia sustantiva y teleológica.

Para dilucidarlo, o ensamblarlo, Juan de Mairena...

MANUEL ANDUJAR

Canillas, 22, 4.º C
MADRID-2

BASES COMPRENSIVAS PARA UN ANALISIS DEL POEMA «RETRATO»

0. La crítica moderna, en su miedo a caer en un estudio contenidista, ha pecado numerosas veces de formalismo. En teoría, el significado no se percibe sin una comprensión del significante (el significante no sólo se aprehende, también se comprende). Pero sólo en teoría. En la práctica, la comprensión se realiza, al menos, en dos etapas. De tal manera que únicamente entendemos la forma de una obra artística cuando hemos comprendido su contenido. Y nada de esto está reñido con la indivisibilidad de la unión fondo-forma y con que el contenido exija una forma y la forma obligue, a su vez, a un contenido.

La crítica, concebida como labor dirigida a la mejor comprensión y explicación de la obra, se asemeja, en su proceso de trabajo, a la química. Tras un conocimiento del objeto, pasa al análisis de sus constituyentes, para volver luego a una mejor observación totalizadora.

En el caso de la obra literaria, antes de proceder al estudio de las funciones que cumple cada uno de los componentes, es preciso averiguar el sentido que, paradigmáticamente, poseen. Sentido paradigmático, es evidente, dentro de la norma poética del autor. Al fin y al cabo, se trata de discernir las connotaciones propias del autor que si, en cualquier texto son importantes, en el literario resultan imprescindibles. Ya sabemos que el arte potencia extraordinariamente la connotación (tanto a nivel paradigmático como sintagmático).

Este artículo se va a limitar a la modesta tarea de buscar el sentido de los distintos elementos que se integran en el poema *Retrato,* de Antonio Machado. Dicho sentido habría que matizarlo en el momento de realizar un análisis que, necesariamente, consideraría la sintagmática. Aquí sólo haremos consideraciones sintagmáticas en contados casos, cuando parezcan imprescindibles. Se intentarán fijar, por lo tanto, las significaciones que manejó Antonio Machado en la escritura de su poema, las bases comprensivas, pues, para el análisis.

Numerosos libros sobre la poesía de Antonio Machado han sido importantes para redactar estas notas. Tan importantes que, sin ellos, no se habrían escrito. Al final figura una bibliografía a la que me remito constantemente. En ocasiones, una misma afirmación es hecha por varios críticos; no suelo citar entonces más que a uno de ellos, por un deseo de síntesis. Seguramente habré olvidado algún trabajo importante. Confieso que no he leído toda la larga bibliografía sobre Machado, aunque, desde luego, he leído más libros de los que cito.

1. Con el poema *Retrato* comienza el libro *Campos de Castilla,* ya en su primera edición de 1912. No podemos asegurar la fecha en que Antonio Machado lo compuso. Según la opinión más admitida, por ejemplo, Sánchez Barbudo (1967)/241, se escribió cuando el volumen fue a la imprenta. Por ello aparecería fechado como de 1912 en *Páginas escogidas.* Otros críticos, [Ferreres (1970)/11-12, Terry (1973)/21, Ribbans (1975)/13] adelantan la escritura a 1907 o poco más tarde, en cualquier caso a una fecha próxima a la instalación del poeta en Soria. Ribbans afirma que *Páginas escogidas* no fecha el poema (*).

Está compuesto de treinta y seis versos ordenados en nueve estrofas que, para Sánchez Barbudo (1967)/241 y otros, son cuartetos alejandrinos, aunque la rima ABAB deje bien claro que son serventesios. Serventesios alejandrinos, pues. La cesura se hace siempre sobre vocablos graves, salvo en los versos 21 y 27 que utilizan palabra esdrújula. En el verso 2 la cesura separa el adverbio del verbo, en el 6 separa el adjetivo del sustantivo, en el 22 el verbo del sujeto, en el 23 el sustantivo del adjetivo y, en el 36, la cesura separa el relativo de su oración. Poemas en alejandrinos los encontramos en *Soledades. Galerías. Otros poemas,* pero en menor proporción que en *Campos de Castilla.*

Unamuno (1912)/283 destaca cómo *Retrato* significa que el hombre Machado se ofrece desde el principio a sus lectores. Se ofrece despojado de atavíos, en una prueba de su plenaria madurez [Cobos (1972 a)/81-82]. Para Rosselli (1970) es un poema de la serie

C—Poética machadiana

incluyendo además elementos secundarios de las series

B—Poesía filosófica
A—Poesía intimista
D—Paisaje íntimo recreado

y registra, también, la presencia de

elemento religioso (t).

(*) Ya en prensa este artículo, aparece otro de Heliodoro Carpintero en «Insula», número 344-345, julio-agosto de 1975, que soluciona el problema al fechar innegablemente el poema en 1906. En cualquier caso, las deducciones que yo hago sobre la fecha siguen siendo válidas.

1.1. También Unamuno (1912)/283 destaca la relación de este poema de Antonio Machado con el titulado *Adelfos*, de su hermano Manuel. Esta idea, aplicada a la distinción Modernismo frente a Noventaiocho, que le es tan cara, ha sido desarrollada por Díaz-Plaja (1975). Para Unamuno, el *Retrato* de Antonio es más apacible y menos arrogante. *Menos arábigo, pero más ibérico.*

El poema *Adelfos* abre el libro *Alma*, aunque, en el volumen primero de las obras completas de Manuel Machado, *Alma* viene precedido de —curiosamente— *Retrato*. Un autorretrato de Manuel Machado que es, claro, distinto del de Antonio:

Esta es mi cara, y esta mi alma; leed:
Unos ojos de hastío y una boca de sed...

y que aparece fechado como de 1908. El *Retrato* de Manuel diríase menos elaborado que el de Antonio y, personalmente, me inclino a considerarlo anterior, por lo que el poema que abre *Campos de Castilla* tendría que ser posterior a 1908. Más adelante razonaremos esta idea. En cualquier caso, la relación entre *Adelfos*, de Manuel, y *Retrato*, de Antonio, se limita —a primera vista— al empleo de los serventesios alejandrinos. Sin embargo, es indudable que existe algún punto más de coincidencia. La primera estrofa se refiere al origen del poeta dentro de un sentido, por histórico, a-histórico:

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron
—soy de la raza mora, vieja amiga del Sol—
que todo lo ganaron y todo lo perdieron.
Tengo el alma de nardo del árabe español.

De la misma manera, los cuatro primeros versos del *Retrato*, de Antonio Machado, buscan el origen, pero con un sentido histórico personal que determina el carácter. La segunda estrofa de *Adelfos* se refiere al amor:

Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
en que era muy hermoso no pensar ni querer...
Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna...
De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer.

Concibiendo el amor como relación física decadente, muy al contrario de la austeridad de Antonio, que se expresa también en la segunda

estrofa de su poema. La penúltima estrofa de *Adelfos* indica la independencia del poeta:

Nada os pido, ni os amo, ni os odio. Con dejarme,
lo que hago por vosotros hacer podéis por mí...
¡Que la vida se tome la pena de matarme,
ya que yo no me tomo la pena de vivir!...

Esta independencia se expresa junto a la insolidaridad. Muy distinta es la postura de Antonio en la penúltima estrofa de su poema, aunque ambos comienzos aseguran una relación inspiradora:

Nada os pido... (Manuel Machado)
Y al cabo, nada os debo... (Antonio Machado).

La última estrofa, en ambos poemas, se refiere a la muerte. Quedan las cuatro estrofas centrales de *Adelfos* y las cinco centrales de *Retrato* (de Antonio) que no pueden equipararse con igual facilidad. En cualquier caso, y teniendo en cuenta otras coincidencias que pondremos de manifiesto a lo largo de este artículo, resulta evidente que el poema *Retrato,* de Antonio Machado, se escribe teniendo muy presentes los poemas *Retrato* y *Adelfos,* de Manuel Machado.

2. *Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,*
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Cuatro versos de autobiografía sintética que posiblemente contengan todo lo fundamental [Díaz-Plaja (1951)/158], pero fundamental en el sentido de basamento sobre el que debe comprenderse la obra. Al menos eso es lo que Antonio Machado quiere que se piense de tales alejandrinos. En los orígenes de la poesía de Machado encontramos un patio de naranjos y un huerto de limoneros [Alonso (1949)/132]. En verdad, fuente, patio, naranjo, limonero y huerto pasan a formar parte de la simbología del poeta. Significan siempre infancia, tranquilidad y, generalmente, espíritu feliz tintado por la melancolía del recuerdo (1). Si naranjo y limonero le sirven para simbolizar la infancia a lo largo de toda su obra, la encina y el olmo significarán

(1) Es de subrayar que, para Antonio Machado, su infancia no es sino una suma de recuerdos. Hay una insistencia en la pérdida de la infancia y en la selección de los momentos infantiles. Su infancia fue, cuando fue, solamente los recuerdos que en ese «ahora» son [Lascaris (1964) / 191]. Observemos que en el soneto «Esta luz de Sevilla... Es el palacio» (CLXV), más que recordar al padre, se le hace redivivo.

las tierras altas y secas de Castilla [Luis (1975 b), Pemán (1952)/181]. Ya en el poema VII de *Soledades. Galerías. Otros poemas:*

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia

Y hasta en la *Ultimas lamentaciones de Abel Martín:*

Hoy, con la primavera,
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era
mi cuerpo juvenil, el que subía
de tres en tres peldaños la escalera.
....
Soñé la galería
al huerto de ciprés y limonero (CLXIX).

Antonio Machado nació en 1875. Se trasladó a Madrid, a los ocho años, en 1883. En Madrid o Soria (salvo cuatro meses del año 1899, algunos otros indeterminados de 1902 y seis o siete entre la navidad de 1910 y septiembre de 1911, en los que estuvo en París) vivió hasta el primero de noviembre de 1912, en que toma posesión en el Instituto de Baeza. Total: veintinueve años en Castilla, menos uno, aproximadamente, de vida parisiense. Ahora bien, Machado siempre redondeó sus meses de estancia en París aumentándolos:

> *Desde los ocho a los treinta y un años he vivido en Madrid con excepción de los años 99 y 902 que los pasé en París.* [Vega Díaz (1969)/65.]
> *Desde los ocho a los treinta y dos años he vivido en Madrid, con excepción del año 1899 y del 1902 que los pasé en París.* [Vega Díaz (1969)/69.]
> *En 1906 hice oposiciones a cátedras de francés y obtuve la de Soria, donde he residido hasta agosto de 1912, con excepción del año 10 que estuve en París.* [Vega Díaz (1969)/69.]

Si en el primer texto habla de sus treinta y un años y en el segundo de treinta y dos, se debe a que Machado ganó las oposiciones en 1906, pero no pudo tomar posesión hasta después del 16 de abril de 1907, fecha del nombramiento oficial. En cuanto a sus estancias en París, vemos que amplía los cuatro meses de 1899 a un año, y lo mismo hace con los de 1902. El último de sus viajes a París no pudo hacerse antes de diciembre de 1910, fecha en la que se le concedió la beca de estudios. Los biógrafos de Machado suelen fijar la partida del poeta, acompañado de su mujer, en enero de 1911, aunque alguno

la adelanta a la navidad inmediatamente anterior. Sabemos que regresan en septiembre de 1911. Antonio Machado cuenta, por lo tanto, tres años en París interrumpiendo su vida castellana. El total se aproxima ya más a los veinte que dice su poema: veintiséis. Pero si adelantamos la fecha de composición de *Retrato,* no a 1907 como pretenden algunos, puesto que tiene que ser posterior al poema de su hermano Manuel, pero sí a 1908 o 1909, tendríamos veintidós o veintitrés, que podrían fácilmente redondearse en veinte. De mantener la fecha de escritura como 1912 y no contar las tres estancias parisienses como otros tantos años, lo normal es que el poeta hubiera redondeado a treinta, cifra mucho más aproximada y que no hubiera significado ninguna diferencia métrica.

Termina esta estrofa con un verso de difícil interpretación. Para la crítica, normalmente, se trata de una alusión a ciertos desengaños amorosos [Sánchez Barbudo (1967)/241-242] que ya quisiera olvidar por encontrarse en muy distinta situación. Alguno ha llegado a pensar en el disgusto por la muerte de su esposa, lo que significaría retrotraer la escritura del poema hasta dos meses después de su publicación. Los que ven en *Retrato* una mezcla de ironía y seriedad, interpretan el verso como una irónica referencia a las aventuras amorosas de juventud [Marín (1971)/454]. El verso, de indudable eco cervantino (*...de cuyo nombre no quiero acordarme...)* está directamente motivado por el tercero del poema *Retrato* de Manuel Machado:

Lo demás... Nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...

¿Y qué son esas *cosas* que Antonio sustituye por *casos?* Pues son:

Calaveradas, amoríos... Nada grave:

Tema amoroso, por lo tanto. Y nada grave para Manuel que, como modernista, no tenía *entonces* preocupaciones morales (luego sí las tuvo). Manuel, con matizaciones, estaría de acuerdo con la rotunda afirmación de don Juan Manuel Montenegro en *Romance de Lobos,* de Valle-Inclán: *La afición a las mujeres, y al vino y al juego, eso nace con el hombre.* Pero para Antonio sí era un tema grave. Un tema que no quería recordar. En unas notas autobiográficas, escritas el año 1913, dice:

> *He hecho vida desordenada en mi juventud y he sido algo bebedor, sin llegar al alcoholismo. Hace cuatro años que rompí con todo vicio.* [Vega Díaz (1969)/70.]

Si el texto es de 1913 y se refiere a cuatro años antes, quiere decirse que rompió con todo vicio en 1909, el año de su matrimonio con Leonor. Los casos que no quiere recordar deben de ser (teniendo en cuenta los versos de Manuel y la confesión de Antonio) los que conformaron una cierta vida licenciosa antes de casarse. Mujeres (aunque pocas, posiblemente, pues aseguraba no haber sido mujeriego), vino y juego, según decía el héroe valleinclanesco.

Hay en los dos últimos versos de la primera estrofa de *Retrato* un regusto amargo. Salvo la infancia sevillana (y sólo la sevillana a lo que parece, ¿o al llegar a Madrid piensa que acabó su infancia?). Su historia es infeliz. En especial su juventud castellana. Aunque no puede hablarse de un Machado joven encerrado en casa, sin diversiones, la verdad es que lleva a sus poemas de madurez la lamentación de una juventud triste, «no vivida» [Luis (1975 a)/38]. No querer recordar algo no significa que no se reconozca su enseñanza, aunque sea negativa [Paoli (1971)/27].

3. *Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido*
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.

No hay que insistir en la personificación del donjuanismo en el famoso Miguel de Mañara, luego inspirador del personaje de la obra teatral *Juan de Mañara*, que escribirían los dos hermanos, o en el fascinante Marqués de Bradomín que creara Valle-Inclán. En su discurso, nunca pronunciado, de ingreso en la Academia, volvería a insistir sobre el tema:

> *El hombre que en plena juventud no logró inquietar demasiado el corazón femenino, y ya en su madurez vio claro que los caminos de Don Juan no eran los suyos, se siente algo desconcertado y perplejo si, «candidior postquam tondedi barba cadet», alguna bella dama le brinda sus favores.* (O. C., p. 843.)

Machado une el donjuanismo a una cierta elegancia en el vestir. En ese sentido parece que, indudablemente, nuestro poeta no tenía aspecto donjuanesco. La descripción que de él hace González Ruano (1949)/94-95 es, físicamente, poco halagadora: *Antonio, don Antonio; tenía un aspecto fúnebre de cómico recién desenterrado. Iba vestido de muerto de bragueta amarilla, cuello postizo y corbata hecha por su huérfana mayor en el cuello tieso. (...) Antonio, don Antonio, caminaba con los pies enormes muy abiertos, encerrados en unas botas pardas de tonto de circo y el cuerpo encorvado con algo de*

caballo que van a llevar ya a la plaza de toros. (...) Antonio, que con el sombrero cazurro muy echado sobre los ojos, siempre entornados, hablaba poco, y se reía de las cosas de Manolo con una risa que parecía una tos. La propia Guiomar tuvo que decirle algo sobre su atuendo, según se desprende de una carta de Machado recogida por Espina (1950)/45:

> *De mi indumentaria cuidaré también; aunque requiere algunos días. Soy tan apático para ocuparme de esas cosas y, además, me gasto en libros lo que otros emplean en indumentos. Pero de ningún modo consentiré desagradar a mi diosa.*

Es verdad que nada se sacrifica al halago sensorial [Díaz Plaja (1951)/158], pero también es verdad que se respira un cierto fatalismo en el segundo verso [Ortega (1912)/570] y en toda la estrofa en general. Machado parece pensar que no hay más remedio que recibir la flecha de Cupido y hay que resignarse a ello. El cuarto verso connota una cierta misoginia, a través de un pronombre, *ellas*, levemente despectivo. En cualquier caso es muy significativo el término *hospitalario.* Si el amor aparece en gran parte de la poesía machadiana como una obsesión, la última palabra de este serventesio puede expresarlo como ausencia [Darmangeat (1969)/34], mejor aún, como ausencia colmada. Calificar el amor de hospitalario es dar con esa parcela maternal y acogedora del amor, en la que sentirse un poco niño [Luis (1975 a)/94]. No debemos olvidar los lazos del poeta con su madre, hasta el final de su vida. Pero no debe olvidarse tampoco que, para Machado, lo *hospitalario* es lo claro, lo luminoso, lo sincero, puesto que un poema titulado *Noche* en la primera edición de *Soledades* (poema XVI) dice:

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados,
ni de quién haya entreabierto
tu lecho inhospitalario

Y en *Nevermore,* el lecho hospitalario se ofrece en una tarde luminosa.

También en esta segunda estrofa del poema *Retrato* encontramos

una oposición con versos del poema homónimo de Manuel. El modernista se ha referido, a su vez, a la posibilidad donjuanesca:

Las mujeres... —sin ser un Tenorio, ¡eso no!—
tengo una que me quiere, y otra a quien quiero yo.

Frente al fatalismo de Antonio, el juego de Manuel. Frente a la dejadez indumentaria de Antonio, el cuidado exquisito de Manuel:

Mi elegancia es buscada, rebuscada. Prefiero
a lo helénico y puro lo «chic» y lo torero.

No, Antonio no pudo escribir su poema sin el de Manuel. Y hay otro dato que nos obliga a pensar en una redacción del poema de *Campos de Castilla* poco después de 1908 (fecha del poema de Manuel). ¿Cuándo pudo conocer Antonio el sentido hospitalario del amor? Indudablemente después del matrimonio con Leonor, que se verifica en 1909. Y no puede ser el poema de años después porque Antonio acaba amando realmente a Leonor o queriéndola casi como a una hija. En *Retrato* hay aún una distancia que sólo rompe esa relación de refugio (no una relación intelectual, no una relación de plenitud erótica) que, tal vez, fuera lo único que pudiese obtener de una niña de dieciséis años con la que realizó una extraña y rápida boda.

4. *Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,*
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Según el diccionario, dícese *jacobino* del individuo del partido más demagógico y sanguinario de Francia en tiempo de la Revolución. Por extensión, aplícase al demagogo partidario de la revolución violenta y sanguinaria. Creo que Machado desea puntualizar bien que no toda su sangre es jacobina, sino sólo algunas gotas. Es decir que, en algunas ocasiones, las menos, es violento. El segundo verso de la estrofa es muy importante. Sin él no entenderíamos nada. Ya Paoli (1971)/27 observa que pudiera parecer superfluo si no actuase como matizador del primero. De ahí que sea un error afirmar que la autodenuncia de jacobinismo es de un radicalismo ingenuo [Marín (1971)/274]. ¿En qué sentido el segundo verso matiza al primero?

pero mi verso brota de manantial sereno

El vocablo *verso* debe considerarse aquí como símbolo de lo razonado, de los actos meditados. Machado cree que sus acciones meditadas

son serenas y ecuánimes, aunque, a veces, pueda tener prontos violentos. Recordemos que, el 1913, escribió:

> *Mi vida está hecha más de resignación que de rebeldía; pero de cuando en cuando siento impulsos batalladores que coinciden con optimismos momentáneos de los cuales me arrepiento y sonrojo a poco indefectiblemente* [Vega Díaz (1969)/69-70].

Y en un poema de *Nuevas Canciones:*

... Entre las rejas y los rosales
¿sueñas amores
de bandoleros galanteadores,
fieros amores entre puñales?

Rondar tu calle nunca verás
ese que esperas; porque se fue
toda la España de Mérimée.

Por esta calle —tú elegirás—
pasa un notario
que va al tresillo del boticario,
y un usurero, a su rosario.

También yo paso, viejo y tristón.
Dentro del pecho llevo un león (CLV).

Glosemos las dos últimas estrofas copiadas: exteriormente soy viejo y tristón como el notario y el usurero que ves pasar, pero en realidad soy joven y fiero, vehemente. De este poema podemos deducir que sus reacciones violentas no se motivan sólo por causa política, según parece pensar Marín (1971)/453, aunque suelen expresarse poéticamente por esa causa, como en los ejemplos siguientes, entre otros:

esta casa de Dios, decid, ¡oh santos
cañones de von Kluck!, ¿qué guarda dentro? (CXXXII).

* * *

Que la piqueta arruine, y el látigo flagele;
la fragua ablande el hierro, la lima pula y gaste,
y que el buril burile, y que el cincel cincele,
la espada punce y hienda y el gran martillo aplaste (CXXXVI).

* * *

con un hacha en la mano vengadora (CXXXV).

* * *

hay que acudir, ya es hora,
con el hacha y el fuego al nuevo día (CXLIII).

Podría relacionarse este sentimiento jacobino oculto con la actitud manifestada, algo más avanzado el poema *Retrato*, al expresar su deseo de dejar el verso como una espada, y que encuentra un paralelo en la equivalencia pluma/pistola del soneto a Líster [Luis (1975 a)/127]. El carácter apasionado y violento de Machado parece tan indudable que algunos críticos prefieren dudar de su serenidad [Sánchez Barbudo (1967)/242]. Mejor sería decir que su pasión política no enturbió el manantial sereno de su poesía, como tampoco su poesía, que brota de manantial sereno, no dejó de correr, saltar y hasta precipitarse en torrentera [Bergamín (1964)/261] (aunque se exprese aquí una reducción de *jacobino* al exclusivo sentido político, que ya hemos visto erróneo; Bergamín llega incluso a afirmar que *jacobino* es igual a *idealismo republicano*, exactamente; Gullón (1971/201, limita la igualdad a *rebelde*, y afilia esa actitud a su formación liberal, institucionalista, matiza Luis (1975 a)/36).

Muy pocos críticos se detienen en el tercer verso de la estrofa, en el que Machado desliza una crítica contra sus contemporáneos. Y posiblemente contra una determinada práctica cristiana, ya que *doctrina* debe entenderse como el código de comportamiento que enseña la Iglesia. Unas reglas de conducta que pueden practicarse sin convencimiento. En cambio Machado es bueno. Bueno en el buen sentido de la palabra, que el mal sentido es *tonto* («Soy bueno pero no tonto», se dice). En una trasposición muy suya, el poeta pasa del significado institucionalista, único que han sabido ver los críticos, al significado popular y cotidiano. Si es verdad que en su poema *A Don Francisco Giner de los Ríos* afirma que éste dijo:

Sed buenos y no más, sed lo que he sido
entre vosotros; alma (CXXXIX).

en la decimoprimera parte de *Proverbios y cantares* Machado escribía:

Virtud es fortaleza, ser bueno es ser valiente;
escudo, espada y maza llevar bajo la frente (CXXXVI);

La frase que atribuye a Giner es, en el fondo, demasiado purista, restringida e, incluso, teñida de aristocratismo intelectual. En cualquier caso, la bondad a la que se refiere Machado no está reñida con las gotas de sangre jacobina [Bergamín (1964)/261].

5. *Adoro la hermosura, y en la moderna estética*
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

Espina (1950)/61-62 relaciona estos versos con una carta a Guiomar en la que Machado se refiere a la nueva poesía:

> Sobre la poesía de los jóvenes, pienso como tú. Algo me entristece que no sean tan buenos poetas como yo quisiera.

También pretende Concha Espina relacionar estos versos con otra carta, también a Guiomar, en la que vierte elogios —según la novelista editora de las epístolas— para la obra de Panero y Rosales. Mal podrían unos versos escritos, todo lo más, en 1912, referirse a poetas nacidos en 1910 y 1909. En cuanto a las cartas, conviene llamar la atención sobre el modo en que Concha Espina las publica. A la carta que hablaría de Rosales y Panero pertenecerían estas líneas:

> Ahora estoy recibiendo libros de poetas jóvenes, con dedicatorias muy cariñosas.

La reproducción fotográfica suprime lo que dijera antes Machado y deja casi una línea en blanco entre *jóvenes* y *con dedicatorias*. Debemos suponer que ahí figurarían algunos nombres. De ser los de Rosales y Panero, ¿por qué suprimirlos si Concha Espina los cita en su comentario? Evidentemente esos nombres son otros. Uno de ellos pudiera ser el de Gerardo Diego, a cuyo libro *Imagen* dedicó Machado un artículo en mayo de 1922.

Estos versos se relacionan, eso sí, con el Modernismo, aunque hermosura sea la palabra menos modernista (Díaz-Plaja (1951)/158). Se ha discutido mucho la ascendencia modernista de Antonio Machado. Juan Ramón Jiménez (1962) se refiere varias veces a ello y llega a ver influencia rubeniana en los alejandrinos de *Campos de Castilla*. Casos de influencias concretas del poeta nicaragüense en el sevillano han sido insistentemente rastreadas (Pradal (1951)/67 y ss.). Otros críticos, en cambio, relacionan casi casualmente a Machado con el Modernismo, del que sólo habría tomado el espíritu de libertad y las innovaciones técnicas, sin que siguiera en ningún momento a Rubén [Barja (1935)/123-124]. Angeles (1970)/26 y ss. observa que Antonio Machado elimina sistemáticamente referencias, dedicatorias y caracteres modernistas al reeditar *Soledades* en *Soledades. Galerías. Otros Poemas*, y fija sus versos frecuentemente catalogados como modernistas en tres categorías: 1) pervivencia de las primeras

Soledades, 2) elemento de contraste, para subrayar la gravedad de otros versos del poema, 3) homenaje a escritores modernistas. Todo esto es muy acertado y permite interpretar correctamente los dos primeros versos que ahora comentamos. En la moderna estética, en el modernismo, cortó las viejas rosas del huerto de Ronsard. ¿Pero qué rosas son esas? Curiosamente, las influencias del poeta de la Pléïade en Antonio Machado están muy poco estudiadas. Y, sin embargo, las referencias abiertas Ronsard son numerosas en los textos del poeta noventaiochista. Cortés (1962) se limita a emparejar versos sueltos de ambos y a comparar el *aubépin verdissant* al *olmo seco,* Ferreres (1975) sólo roza el tema. Lo normal es referirse a lo habitual del tema de la rosa en Ronsard y citar *Mignonne allons voir si la rose...* Efectivamente, al final de la «odelette» a Casandra, Ronsard dice:

Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

Y es que este poema interesa, en cuanto a su relación con Machado, por sus tres últimos versos, no por el primero como parece desprenderse de lo que escriben algunos críticos [Marín (1971)/455]. Se corta la juventud como se corta una rosa. Lo importante de la rosa en Ronsard es que va generalmente unida al concepto de juventud:

Comme on voit sur la branche au mois de May la rose
En sa belle jeunesse, en sa première fleur...
(Soneto V a la muerte de María [Ronsard (1963)/335]).

Celle qui morte ici repose
Fleurissoit une rose hier.
(Epitaphe de Rose [Ronsard (1963)/699]).

O bien, se une a un concepto de alegría implícita en la juventud:

Cueillez des aujourd'huy les roses de la vie.
(Soneto XXIV para Elena [Ronsard (1963)/432]).

Los ejemplos podrían ser numerosísimos. No estoy descubriendo nada, puesto que Ronsard no hace sino seguir una larga tradición clásica que en España también siguieron Garcilaso *(En tanto que de rosa y azucena)* o Góngora *(Mientras por competir con tu cabello),* relacionados ya por la crítica con el poeta francés [Alonso (1958)],

y cuyo precedente más antiguo es el *De rosis nascentibus*, de Ausonio:

Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes
Et memor esto sic prosperare tuum.

¿Qué rosas, por lo tanto, son las que cortó Machado en la estética moderna? Las de la juventud, naturalmente. En diversas ocasiones se ha referido a que fue modernista del año tres, o a que los años del modernismo literario fueron los de su juventud. Rubén Darío pasó su juventud, si no en Francia, a donde no llegó hasta cumplidos los treinta años, sí entre lecturas francesas, y por ello Machado dice del poeta nicaragüense:

... que ha cortado
las rosas de Ronsard en los jardines
de Francia... (CXLVII).

En el poema LXVIII se expresa un sentimiento de vejez diciendo:

No tengo rosas; flores
en mi jardín no hay ya: todas han muerto.

A su abandonada experiencia modernista de juventud se refiere en *Una España joven* (CXLIV), recuerda:

cuando montar quisimos en pelo una quimera
....
y en una nave de oro nos plugo navegar
hacia los altos mares, sin aguardar ribera,
lanzando velas y anclas y gobernalle al mar.

Nos queda un problema. Está visto el significado de las rosas de Ronsard, ¿pero por qué *viejas rosas?* Hay, indudablemente una referencia a la juventud, siempre nueva pero siempre repetida. Mas la razón evidente se la copia de la estructura fónica del precedente latino que recuerda, tal vez de modo inconsciente:

corté las viejas rosas...
collige, virgo, rosas...

Los afeites y la cosmética sirven para ocultar la falta de frescura y originalidad, por lo tanto Antonio Machado critica a los epígonos del Modernismo que sólo manosean tópicos hasta convertirlo en máscara [Gullón (1971)/202 a 206; Phillips (1971)/179-180; Luis (1975 a)/61 y

(975 b); Ribbans (1975)/8; Angeles (1970)/27-28; etc...]. Juan de Mairena se refiere en distintas ocasiones al peligro del preciosismo literario. También podría pensarse en una afirmación de la independencia propia del poeta por encima de lo puramente literario [Phillips (1971)/180]. En cualquier caso, esos poetas del nuevo gay-trinar (recordemos la gaya-ciencia de los trovadores), ridículamente calificados de aves y de grillos —lo que hace pensar en los poetas-ranas de las sátiras de Forner—, no pueden ser los primeros modernistas. Dice el poema: *mas no amo los afeites...* Dice el prólogo a la segunda edición de *Soledades. Galerías. Otros poemas:*

> Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas.

En el fondo, Machado no atacaba a los modernistas ni a sus epígonos (que practican una imaginería de cartón piedra, según afirma en el mismo prólogo), sino a todos sus contemporáneos. Porque Machado no confía nada en su tiempo, según podemos leer en *Una España joven* (CXLIV), pero sí en la juventud que nace, como expresa al final de ese mismo poema o en *El mañana efímero* (CXXXV).

Machado es poeta de temas trascendentes, por eso desdeña el canto hueco [Cabral (1949)/429]. En *voces* entendemos fácilmente la referencia a los poetas originales, mientras que los imitadores se simbolizan por los *ecos*. En *Proverbios y cantares* (CLXI) dice:

Despertad, cantores:
acaben los ecos.
Empiecen las voces.

Aunque también escribe:

Cantores, dejad
palmas y jaleo
para los demás.

Lo que podría justificar el que algún crítico afirme que Machado distingue la palabra del eco metafórico que se la lleva fuera de sí misma con lo que la voz única es la palabra pura, sencilla, directa [Cano (1949)/655; Pemán (1952)/178]. Otra interpretación consiste en identificar la única voz con la suya propia, en una autoescucha intuitiva y expresiva [Paoli (1969)/17]. Esta idea puede apoyarse con los si-

guientes versos machadianos, publicados en «La lectura», núm. 188, Madrid, agosto de 1916 (recogidos en Machado (1964 b)/43):

Si hablo, suena
mi propia voz como un eco,
y está mi canto tan hueco
que ya ni espanta mi pena.

Machado teme, pues, ver su voz convertida en eco. Estos versos tienen gran importancia, porque la presencia de los términos *voz, eco* y *hueco* hacen pensar en que el autor se está aplicando a sí mismo lo que había expresado en la quinta estrofa de *Retrato*. En el prólogo a *Soledades*, en *Páginas Escogidas,* había escrito:

> Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes.

6. *¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera*
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Estos cuatro versos, cuyo tema, metro y acento son de Rubén Darío según Jiménez (1944), comienzan con una interrogación. Por esa duda Machado se descubre romántico, ya que el clásico está siempre seguro [Gaos (1971)/86; Peers (1954)/II-405]. Juan de Mairena afirma que la interrogativa es la manera clásica de ser romántico. No faltan quienes sostienen que Machado es un añorante del mundo clásico [Lampreave (1964)/491]. Estos cuatro versos encierran un acto de fe poética, incluso un resumen de su poética [Ortega (1912)/570; González (1964)/367], donde lo ético aparece de forma resueltamente noventaiochista [Díaz-Plaja (1951)/158].

Siguiendo la teoría de Paoli (1969), encontramos aquí la manifestación de una estructura fónica mnemotécnica. La misma construcción empleada aquí: *Dejar quisiera...*, la había utilizado antes en el poema XVI:

Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios.

Paoli (1969) da diversos ejemplos de este tipo de estructuras fónicas que Machado repite a lo largo de su poesía. Por nuestra parte añadamos, además del caso recién citado, el que se da en los poemas

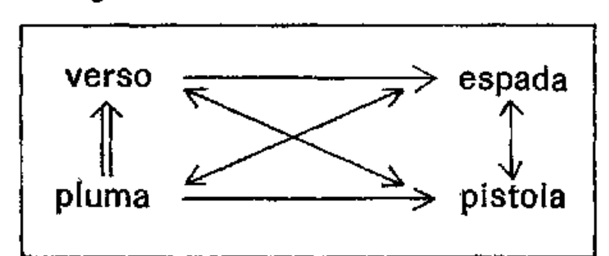
XLVIII y LV; donde los mismos términos o sonidos se sitúan en posiciones similares:

¡Moscas del primer hastío *en el salón familiar,* *las claras tardes de estío* *en que yo empecé a soñar!*	*Pasan las horas de hastío* *por la estancia familiar,* *el amplio cuarto sombrío* *donde yo empecé a soñar.*

Llama la atención el empleo de la metáfora bélica en la estrofa de *Retrato.* ¿El poeta pacifista y demócrata prefiere la misión violenta del militar al menester fecundo del obrero? Machado es un ser pacífico, filántropo, bueno, pero no conformista y cobarde [Luis (1975 b)]. Desea imprimir en su poema el sello de su fuerte personalidad [Ribbans (1975)/9]. El último verso es, para Ortega (1912)/571, admirable: el verso como una espada en uso, es decir, puesta al extremo de un brazo que lleva al otro extremo las congojas de un corazón. El brazo machadiano estaba, nos lo dijo él mismo, preparado:

Mas cada cual el rumbo siguió de su locura;
agilitó su brazo, acreditó su brío;
dejó como un espejo bruñida su armadura... (CXLIV).

La relación de esta estrofa de *Retrato* con el final del soneto a Líster ha sido puesta de relieve por Darmangeat (1969)/68, Luis (1975 a)/35 y 135-140 y otros varios. Las relaciones, interrelacionales y la implicación entre los términos de las comparaciones pueden resumirse en el gráfico siguiente:



Lo que Machado pretende es distinguir la retórica de la poesía y realzar el contenido del poema por encima de la expresión [Ciplijauskaitė (1966)/141], en evidente negación de lo que había dicho su hermano Manuel en el poema homónimo:

La agilidad, el tino, la gracia, la destreza,
más que la voluntad, la fuerza y la grandeza...
....
Y, antes que un tal poeta, mi deseo primero
hubiera sido ser un buen banderillero.

7. *Converso con el hombre que siempre va conmigo*
—quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Albornoz (1968)/242-243 destaca la coincidencia de estos versos con pensamientos de Machado expresados, por ejemplo, en el ensayo *Soledad: Lo mejor sería que no hiciéramos sino monologar; que es dialogar con Dios.* Para Albornoz, se trata de una simple coincidencia y, en ambos casos, insincera. Ni don Miguel se conformaría con monologar sin testigos —dice— ni Machado esperaba con tal certidumbre «hablar a Dios un día». En cualquier caso, característica machadiana es el monólogo (monodiálogo cabría decir) y el desdoblamiento de la personalidad, como demuestran sus heterónimos (2). En él podemos también leer:

Mas busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo.
....
Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo
y suele ser tu contrario.
....
Con el tú de mi canción
no te aludo, compañero;
ese tú soy yo (CLXI).

Ese soliloquio es fundamental para resolver la angustia de la incerteza sobre la existencia de Dios. Esa duda, según desprende Gullón (1971)/207-208 de la lectura de Mairena, sólo se resuelve dentro de uno mismo. Unicamente en ese sentido puede admitirse que la soledad machadiana se resuelve en la esperanza de hablar a Dios, como afirma Pemán (1952)/190.

Cabe hacer una distinción temporal en la obra de Machado. La conversación consigo mismo se produce, fundamentalmente, en la primera parte, en las «galerías del alma». En la última parte de su obra se dan los heterónimos [Luis (1975 b)]. El mismo trabajo de Leopoldo de Luis hace unas precisiones sobre *filantropía,* término generalmente no comentado por los críticos. En el sentido decimonónico, hijo de las sociedades de amigos del país del XVIII, significa el interés por una vaga concepción de la humanidad. Pero Machado habla de haber aprendido el secreto de la filantropía, que no puede ser sino el interés por el hombre real. Como dijo Mairena, *quien no*

(2) En cuanto a su carácter, Ciplijauskaitè (1962) / 75 y ss. lo considera un solitario. González Ruano (1949) / 94 dice de él: «Antonio fue pronto don Antonio; era grave y aburrido, poco o nada expresivo; la simpatía que despertaba no era por anécdota, sino por categoría del ser enormemente humano que se adivinaba en él». Rubén Darío, en un artículo titulado «Los hermanos Machado», publicado en «La Nación», de Buenos Aires, el 15 de junio de 1909 (recogido por Phillips (1971) / 182-183), dice de él que era habitualmente silencioso y meditabundo. Otros muchos testimonios podrían traerse aquí.

habla a un hombre no habla al hombre; quien no habla al hombre no habla a nadie. La charla de Machado consigo mismo, el buen amigo, le enseñó a amar a los demás.

8. *Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.*
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje de que cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho en donce yago.

Un rastro de «modesto orgullo» puede seguirse por estos cuatro versos, en los que manifiesta su libertad absoluta como escritor. La sociedad nada puede exigirle, él está justificado. Escribe lo que quiere y como quiere, y lo hace sin obligación alguna. Unamuno (1912)/284 encuentra en estos versos una cierta arrogancia y los relaciona con otros de su hermano Manuel, *Adelfos:*

Besos, ¡pero no darlos! Gloria... ¡la que me deben!
....
Nada os pido. Ni os amo, ni os odio. Con dejarme,
lo que hago por vosotros hacer podéis por mí...

Unamuno acierta plenamente. Incluso hay una relación fónica entre los versos de ambos hermanos.

Y al cabo nada os debo;

de Antonio, se construye sobre

Nada os pido.

cruzado con el desplante

¡la que me deben!,

del poema de Manuel. Ahora bien, el origen ideológico es institucionista. La Institución Libre de Enseñanza pretendió inculcar a sus discípulos un especial amor al trabajo. Para Giner, la decencia sólo se conseguía laborando. La práctica poética podría encerrar un peligroso «dilettantismo» de la vida, del que Machado necesitaba huir. En varias ocasiones la poesía machadiana alude a la importancia del trabajo con el que se gana el pan. Sirvan como ejemplo:

como sierva propicia a la tarea
de humilde oficio con que el pan se gana (CLIII)
....

El cronista
de dos mundos, bajo el sol,
el duro pan se ganaba
y, de noche, fabricaba
su magnífico español (O. C., p. 276).

9. *Y cuando llegue el día del último viaje,*
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Se ha insistido mucho en el carácter profético de estos cuatro versos, como se ha insistido en el mismo carácter de aquellos otros de César Vallejo:

Me moriré en París, con aguacero,
un día del que tengo ya el recuerdo.

No nos referiremos aquí a ello porque de poco nos serviría en un análisis (3).

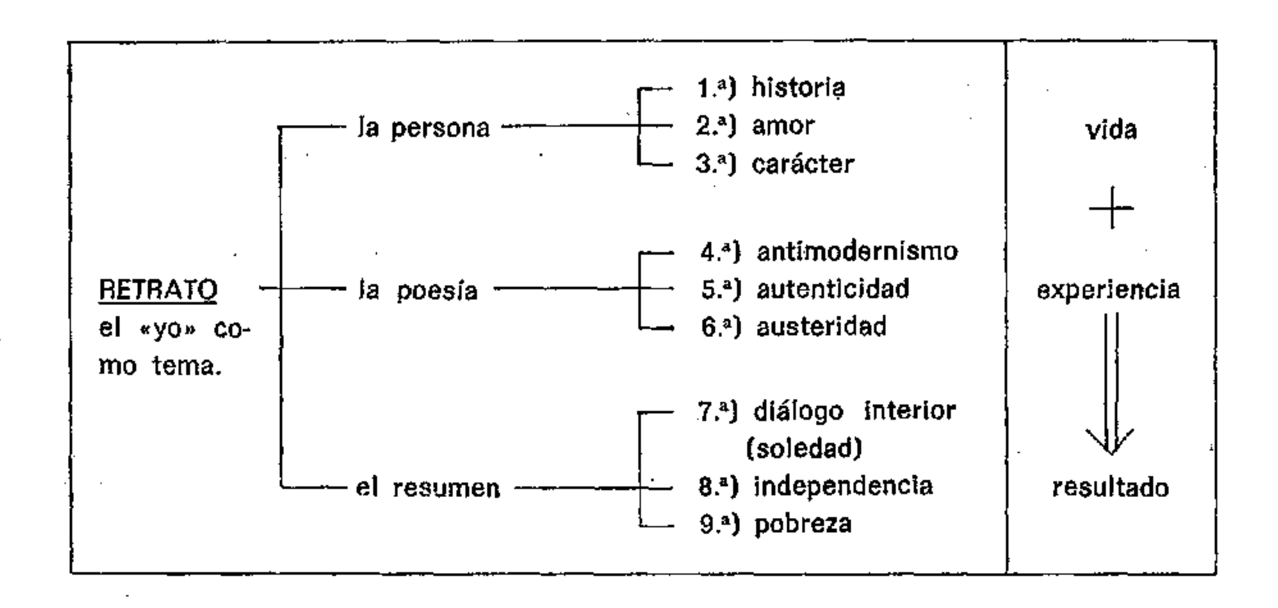
Vemos cómo Antonio Machado aceptaba la muerte con tranquilidad absoluta, serenamente, casi con indiferencia; una muerte que quería que fuese, como la mayoría, sencilla, vulgar [Cobos (1972 a)/82; Cobos (1972 b)/64; Proel (1935)/21; Ciplijaustikè (1966)/95; etc...). Muerte que suele asociarse, en su obra, con el mar; un mar con dos riberas y el barquero Caronte para ayudar en el viaje [Lampreave (1964)/493]. Muerte que puede llegar sin sentir:

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera (XXI).

Hasta aquí lo que este trabajo pretendía ser: un simple acopio de datos que sirva de base a un futuro análisis, una búsqueda de los sentidos primeros. Podemos añadir un esquema que, al relacionar las distintas estrofas sin modificar su ordenación, sirva de guía para ese análisis futuro. Para ello titularemos, primero, cada una de las estrofas (titulaciones puramente indicativas, aunque resumidoras: 1.ª) historia, 2.ª) amor, 3.ª) carácter, 4.ª) antimodernismo, 5.ª) autenticidad, 6.ª) austeridad, 7.ª) diálogo interior; 8.ª) independencia y 9.ª) pobreza. El esquema podría ser el siguiente:

---

(3) Un tono también profético, aunque en este caso no se cumpliera, tienen los dos últimos versos del «Retrato» de Manuel Machado: «Es tarde... Voy de prisa por la vida. Y mi risa / es alegre, aunque no niego que llevo prisa».



El perfecto equilibrio que se descubre, ya en el esquema, es el primer signo de una construcción enormemente pensada y elaborada en el plano sintagmático. El plano paradigmático ya hemos visto los numerosos matices y elementos culturales que comporta. Queda ahora, para otra ocasión, entrar a fondo en la paradigmática y llegar al análisis semiológico que el poema *Retrato,* de Antonio Machado, necesita.

JORGE URRUTIA

Facultad de Filosofía y Letras,
CACERES

BIBLIOGRAFIA CITADA

Los poemas de Machado aparecen siempre con la numeración que poseen en Machado (1964 a), que son las Obras Completas. Cuando el poema o el texto figuran en dicha edición, sin número, se indica O. C. seguido de la indicación de página. Las referencias a un autor se hacen según la siguiente fórmula: apellido + año de publicación + indicación de página.

ALBORNOZ, Aurora de:

1968 *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado;* Madrid: Gredos.

ALONSO, Dámaso:

1949 *Poesías olvidadas de Antonio Machado (con una nota sobre el arte de hilar y otra sobre la fuente, el jardín y el crepúsculo);* Cuadernos Hispanoamericanos núms. 11-12, pp. 335-381. Recogido en Alonso, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos;* Madrid: Gredos, 1969 (3.ª ed.), pp. 97-147, por donde cito.

1958 *Garcilaso, Ronsard, Góngora (apuntes para una clase);* incluido en *De los siglos oscuros al de Oro;* Madrid: Gredos. Recogido en Alonso, Dámaso: *Obras completas,* vol. II; Madrid: Gredos, 1973, pp. 543-550, edición que utilizo.

ANGELES, José:

1970 *«Soledades» primeras de Antonio Machado;* Homenaje a Sherman H. Eoff, Valencia: Castalia.

BARJA, César:

1935 *Libros y autores contemporáneos;* Madrid: Victoriano Suárez.

BERGAMIN, José:

1964 *Antonio Machado el bueno;* La Torre, núms. 45-46, pp. 257-264.

CABRAL, Manuel del:

1949 *Hojeando a Machado;* Cuadernos Hispanoamericanos núms. 11-12, pp. 427-434.

CANO, José Luis:

1949 *Antonio Machado, hombre y poeta en sueños;* Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 11-12, pp. 653-665.

CIPLIJAUSKAITE, Birute:

1962 *La soledad y la poesía española contemporánea;* Madrid: Insula.
1966 *El poeta y la poesía;* Madrid: Insula.

COBOS, Pablo de A.:

1972a *Sobre la muerte en Antonio Machado;* Madrid: Insula.
1972b *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos;* Madrid: Insula (2.ª ed.).

CORTES VAZQUEZ, Luis:

1962 *Ronsard y Machado;* Strenae, Estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco, Salamanca: Universidad.

DARMANGEAT, Pierre:

1969 *Antonio Machado. Pedro Salinas. Jorge Guillén;* Madrid: Insula.

DIAZ-PLAJA, Guillermo:

1951 *Modernismo frente a noventa y ocho;* Madrid: Espasa Calpe, 1966 (2.ª ed.).
1975 Contribución al homenaje dedicado por la Real Academia Española a los hermanos Machado; Madrid, abril. Hago las referencias de memoria, ya que el trabajo está sin publicar cuando redacto este artículo.

ESPINA, Concha:

1950 *De Antonio Machado a su grande y secreto amor;* Madrid: Lifesa.

FERRERES, Rafael:

1970 Introducción a *Campos de Castilla;* Madrid: Taurus.
1975 *Verlaine y los modernistas españoles;* Madrid: Gredos.

GAOS, Vicente:

1971 *Claves de literatura española,* vol. II; Maadrid: Guadarrama.

GONZALEZ, José Emilio:

1964 *Imagen espiritual de Machado desde su poesía;* La Torre, números 45-46, pp. 349-367.

GONZALEZ RUANO, César:

1949 *Siluetas de escritores contemporáneos;* Madrid: Editora Nacional.

GULLON, Ricardo:

1971 *Direcciones del Modernismo;* Madrid: Gredos (2.ª ed. aumentada).

JIMENEZ, Juan Ramón:

1944 *Historias de España y Méjico. Un enredador enredado (Respuesta concisa en letra de archivo);* Cuadernos Americanos número 4; recogido en Gullón, Ricardo: *Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez;* Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola a Ispano-Americana, 1964, edición que utilizo.

1962 *El modernismo (apuntes de un curso);* México: Aguilar.

LAMPREAVE TARACIDO, Blanca

1964 *El mundo clásico de Antonio Machado;* Actas del II Congreso español de Estudios Clásicos; Madrid: Sociedad española de estudios clásicos.

LASCARIS, Constantino:

1964. *El Machado que se era nada;* La Torre, núm. 45-46, pp. 187-207.

LUIS, Leopoldo de:

1975a *Antonio Machado, ejemplo y lección;* Madrid: S. G. E. L.

1975b *Evocación de Antonio Machado;* El Urogallo, núm. 34, julio-agosto 1975.

MACHADO, Antonio:

1964a *Obras, poesía y prosa,* edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre; Buenos Aires: Losada.

1964b *Prosas y poesías olvidadas,* recogidas y presentadas por Robert Marrast y Ramón Martínez López; París: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.

MARIN, Diego:

1971 *Poesía Española (siglos XV al XX, antología comentada);* University of North Carolina: Estudios de Hispanófila.

ORTEGA Y GASSET, José:

1912 *Los versos de Antonio Machado*; recogido en Ortega y Gasset, José: *Obras completas;* Madrid: Revista de Occidente, 1966 (7.ª edición), vol. I, pp. 570-574.

PAOLI, Roberto di:

1969 *Sttruture mnemoniche nelle poesie di Antonio Machado;* Il Bemestre I, pp. 16-18.

1971 *Machado;* Firenze: La nueva Italia.

PEERS, E. Allison:

1954 *Historia del movimiento romántico español;* Madrid: Gredos.

PEMAN, José María:

1952 *El tema del limonero y la fuente en Antonio Machado;* Boletín de la Real Academia Española, tomo XXXII, pp. 171-191.

PHILLIPS, Allen W.:

1971 *Antonio Machado y Rubén Darío;* Sin Nombre II, 1; recogido en Gullón, Ricardo y Phillips, A. W. (eds.): *Antonio Machado;* Madrid: Taurus, 1973, pp. 171-185, edición por la que cito.

PRADAL RODRIGUEZ, Gabriel:

1951 *Antonio Machado;* New York: Hispanic Institute.

PROEL:

1935 *El poeta Antonio Machado;* La voz, 1.° de abril; recogido en Gullón, Ricardo y Phillips, A. W.: *Antonio Machado;* Madrid: Taurus, 1973, pp. 17-21, edición que utilizo.

RIBBANS, Geoffrey:

1975 Prólogo a *Soledades. Galerías. Otros poemas;* Barcelona: Labor.

RONSARD, Pierre de:

1963 *Les amours*, introduction, bibliographie, relevé de variantes, notes et lexique para Henri et Catherine Weber; París: Garnier.

ROSSELLI, Ferdinando:

1970 *Contributo a una tematica generale delle poesia di Antonio Machado*; Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola a Ispano-Americana.

SANCHEZ BARBUDO, Antonio:

1967 *Los poemas de Antonio Machado;* Barcelona: Lumen.

TERRY, Arthur:

1973 *Antonio Machado: Campos de Castilla;* London: Grant and Cutler Ltd.-Tamesis.

UNAMUNO, Miguel de:

1912 *Campos de Castilla;* La Nación, 25 de junio; recogido en García Blanco, Manuel; *En torno a Unamuno;* Madrid: Taurus, 1965, pp. 283-191, edición que utilizo.

VEGA DIAZ, Francisco:

1969 *A propósito de unos documentos inéditos de Antonio Machado;* Papeles de Son Armadáns, tomo LIV, pp. 49-99, 165-216 y 295-328.

AMOR Y MUERTE EN ANTONIO MACHADO
(El poema «A José María Palacio»)

Para Marcela, en las dos riberas

La mayoría de los comentaristas que han abordado el estudio y la valoración global de la obra machadiana destacan justamente el poema «A José María Palacio» como composición de especialísimo relieve, de exquisita calidad estética. No es difícil espigar ejemplos de juicios tan elogiosos como tajantes. Así, Serrano Poncela, al comentar *Campos de Castilla*, señala que «A José María Palacio» es la «decantación máxima» y la «esencia de todo el libro» (1). Con mayor decisión, Luis Felipe Vivanco afirma del poema que «seguramente no tiene par dentro de la lírica contemporánea» (2). Y Tuñón de Lara llega a calificarlo de «poema capital en la historia de la literatura española» (3).

A estos juicios se suman los estudios particulares que el poema ha suscitado (4), asedios de muy variados enfoques que intentan dar completa razón de su extraordinaria calidad. Tengo la impresión, sin embargo, de que, pese a tan valiosas aportaciones, el poema «A José María Palacio» encierra todavía zonas inexploradas. No es cosa de

(1) S. Serrano Poncela, «Antonio Machado, su mundo y su obra», Buenos Aires, Losada, 1954, p. 187.

(2) L. F. Vivanco, «Comentario a unos pocos poemas de Antonio Machado», en «Cuadernos Hispanoamericanos», núms. 11-12, 1949, p. 558.

(3) M. Tuñón de Lara, «Antonio Machado, poeta del pueblo», Barcelona, Nova Terra, 1967, p. 87.

(4) Además del trabajo ya citado de L. F. Vivanco y de lo que sobre el poema puede leerse en el libro de A. Sánchez Barbudo «Los poemas de Antonio Machado» (Barcelona, Lumen, 1967, pp. 264-266), conozco los siguientes trabajos, necesarios para quien desee abordar el tema y que cito de una vez por todas: C. Beceiro, «El poema 'A José María Palacio' de Antonio Machado», «Insula», núm. 137, abril 1958; del mismo autor, «Sobre la fecha y las circunstancias del poema 'A José María Palacio'», «La Torre» (Puerto Rico), XII, 1964, pp. 39-57; C. Guillén, «Estilística del silencio (en torno a un poema de Antonio Machado)», «Revista Hispánica Moderna» (Nueva York), XXIII, 1957, pp. 260-291; V. Gaos, «En torno a un poema de Antonio Machado», en el libro «Claves de literatura española» (utilizo la edición de Madrid, Guadarrama, 1971, II, pp. 57-78).

recurrir a las manidas teorías sobre el «misterio» poético. La poesía podrá tener dificultades, pero no misterios. Nunca está de más recordar que la literatura es un arte verbal y que sus logros y sus presuntos misterios se configuran mediante la utilización de la palabra. Corresponde, por tanto, al análisis lingüístico explicar de qué manera unos usos de lengua han producido los resultados que nos impresionan o nos conmueven. Si no lo conseguimos, atribuyámoslo a nuestras propias deficiencias analíticas, sin acudir al cómodo recurso de los misterios insolubles.

Se trata, pues, de intentar una nueva lectura del poema de Machado, cuyo texto se hace imprescindible recordar una vez más (5):

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.
¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa,
allá en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

Baeza, 29 de marzo, 1913

---

(5) Todas las citas de Machado proceden de la edición de «Obras. Poesía y prosa», realizada por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1964.

Lo primero que llama la atención es que el poema se halla explícita y minuciosamente fechado. Al final se indica que está escrito en Baeza, el 29 de marzo de 1913. Puede sorprender tanta precisión, dado que la mayoría de los poemas de *Campos de Castilla* no llevan fecha o, en algunos casos, se limita el autor a consignar el año y, como máximo, el mes. Aquí no falta ningún dato: día, mes, año y lugar. Aunque esté fuera del cuerpo del poema, se trata de un factor que no podemos desdeñar. Porque una composición que lleva al final la mención de la fecha y el lugar donde se escribe y que comienza con un verso como «Palacio, buen amigo» es, inequívocamente, una carta. Esto nos ilustra sobre el «género» de la composición, pero, sobre todo, constituye un indicio de su tonalidad sentimental. El poeta evoca la primavera soriana desde otro lugar. Subrayo que es una evocación: esa primavera no está vista, sino recordada, evocada con nostalgia; es el recuerdo de un tiempo pasado y de un lugar del que el poeta se encuentra ausente. Lo decisivo no es, por tanto, la descripción de unos fenómenos, sino su inserción en el recuerdo. Si poesía es, como proclama repetidamente Machado, palabra en el tiempo, esto es, un procedimiento artístico que pone ante nuestros ojos la sensación de la temporalidad, del devenir de las cosas, esta idea se cumple en la misma concepción del poema «A José María Palacio»: en él se evocará una primavera que fue y que, por imperativos de la naturaleza, volverá a ser. Pero, al mismo tiempo, el poeta se refiere a una época pasada y subraya así la distancia temporal que lo separa de ella.

Podemos también, gracias a la fecha, situar la composición en la trayectoria vital del poeta. Como se recordará, Machado ganó unas oposiciones a cátedra de Francés de 1907 y fue destinado al Instituto de Soria. En 1909, a los treinta y cuatro años recién cumplidos, se casó con la jovencísima Leonor Izquierdo, de dieciséis. Tres años más tarde, el 1 de agosto de 1912, muere Leonor. A la semana siguiente, Machado solicita el traslado a la primera vacante que haya, y en octubre es destinado al Instituto de Baeza. A los pocos meses escribirá «A José María Palacio». Es, pues, la primera primavera, desde hace tiempo, que Machado pasa fuera de Soria. Es, también, la primera sin Leonor. Será conveniente tener esto en cuenta para advertir el exacto sentido del poema que nos ocupa.

Esta evocación de la primavera que constituye, a simple vista, el tema de la composición, se ha distribuido con arreglo a una ordenación muy simple de los elementos. Tras el encabezamiento «epistolar» —el primer verso—, una serie alternante de preguntas

y aseveraciones que van desgranando con cierto orden rasgos paisajísticos primaverales: los árboles —chopos, olmos y acacias—, los montes, las flores, la hierba, las cigüeñas, los trigales, la siembra de los tardíos, las abejas... En el verso 27 se cierra esta enumeración y comienza otra parte distinta, lo que está marcado formalmente por la repetición de «Palacio, buen amigo» y la sustitución de los futuros de probabilidad anteriores —«estarán», «habrá», «libarán», etc.— por el imperativo «sube». En ambas partes, dos momentos centrales, más elevados, que se alzan sobre el resto: la «mole del Moncayo» del v. 11, que domina el paisaje circundante, y el «Espino» del penúltimo verso, cuya elevación está formalmente marcada por el imperativo «sube», por el adjetivo «alto» y por su posición final en la composición, que le da un valor de clave.

Una vez determinada esta estructura de composición, el análisis deberá centrarse en buscar las causas de la misma y el porqué de la elección de todos y cada uno de los elementos expresivos que el poeta selecciona. Porque tales elementos no son exclusivos de este poema. Aparecen incesantemente en la poesía machadiana, sobre todo en el libro *Campos de Castilla,* y será necesario relacionar a veces algunos versos con los de otras composiciones. Si no es ésta la única ocasión en que Machado habla de la primavera soriana; si no hay aquí ni un solo rasgo descriptivo o metafórico que no pueda encontrarse en otros del autor, ¿dónde reside la originalidad de la obra? ¿Cuál es el «misterio» —es decir, la razón— de su extraordinaria calidad estética? Sólo el examen detenido podrá quizá darnos una respuesta.

El primer verso, al mismo tiempo que es un equivalente poético del encabezamiento de una carta, rompe con los clisés habituales —«Querido amigo», etc.—, para subrayar que se trata de una amistad auténtica y no convencional. Esta amistad profunda justificará el desahogo lírico de los versos siguientes y la petición que se encierra en los últimos, cuando el poeta, ausente, encomienda a Palacio que haga algo que, como veremos, concierne íntimamente a Machado. El «buen amigo» del verso inicial sirve, pues, para marcar el carácter epistolar del poema y, al mismo tiempo, para justificar su contenido.

En el segundo verso irrumpe ya la primavera por la que se pregunta. Obsérvese que su mención ha sido destacada formando un verso por sí sola. Además, la primavera es el sujeto de una acción. El poeta recurre a una prosopopeya y presenta a la primavera como un ser vivo; es ella quien viste las ramas de los chopos. ¿Por qué

elige Machado el verbo *vestir* y no otro más frecuente, como *cubrir*, por ejemplo? Se trata de prolongar y ampliar la prosopopeya sintáctica, hacerla también léxica y extenderla hasta el objeto «chopos». En efecto: frente al término más neutro «cubrir», el verbo «vestir» humaniza no sólo al que viste, sino al que resulta vestido. La primavera es un ser animado que *viste* a otro ser animado: los chopos. Además, *vestir* es algo más que cubrir; es cubrir con cierto orden y tal vez con cierta estética. La primavera, al vestir, hermosea las ramas de los chopos.

Hay que comenzar ya a plantearse las sucesivas elecciones del poeta. ¿Por qué comienza Machado por evocar los chopos y no otro árbol? Naturalmente, los chopos aparecen con frecuencia en la poesía machadiana, pero ésta no es una razón suficiente. Lo que importa ahora es saber por qué aparecen aquí. Para ello convendrá examinar otros textos del autor. Por ejemplo, uno muy poco anterior, titulado *Recuerdos*, escrito en el tren, camino de Baeza, en el que Machado evoca también la primavera soriana en términos y con imágenes muy similares a los del poema «A José María Palacio»:

Ya verdearán de chopos las márgenes del río.
¿Dará sus verdes hojas el olmo aquel del Duero?
Tendrán los campanarios de Soria sus cigüeñas,
y la roqueda parda más de un zarzal en flor.

Los chopos que verdean en las orillas son, pues, un rasgo primaveral. En otra ocasión («A un olmo seco») se refiere Machado a «los álamos cantores / que guardan el camino y la ribera» (6). *Cantores*, claro está, porque la primavera trae a ellos bandadas de pájaros canoros. En el poema «Las encinas» se vuelve a insistir en ello:

Los chopos son la ribera,
liras de la primavera,
cerca del agua que fluye,
pasa y huye...

Los chopos son, pues, para el poeta, «liras de la primavera» (recuérdense también los «álamos que seréis mañana liras / del viento perfumado en primavera», CXIII). Dicho de otro modo: la primavera convierte a los chopos en liras porque hace posible que en sus ramas se aposenten esos nuncios primaverales que son los ruiseñores.

---

(6) Refiriéndose a los chopos y los álamos, B. Mostaza comenta: «Es notable que Machado toma por uno estos dos árboles» («El paisaje en la poesía de Antonio Machado», «Cuadernos Hispanoamericanos», núms. 11-12, 1949, p. 632).

Pero esto no es todo. Los chopos representan algo más. En la serie de poemas titulada «Campos de Soria» (CXIII) se leen estos bellísimos versos:

Estos chopos del río, que acompañan
con el sonido de sus hojas secas
el son del agua, cuando el viento sopla,
tienen en sus cortezas
grabadas iniciales que son nombres
de enamorados, cifras que son fechas
....
¡Alamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña...!

Estos chopos resultan conmovedores porque sus cortezas rugosas han servido para perpetuar momentos de amor. Los chopos expresan también el amor: en primavera, gracias a los ruiseñores; en otoño, despoblados de trinos, con las ramas desnudas y las hojas secas, porque las iniciales y las cifras de sus troncos hacen perdurar el recuerdo de amores pasados. Frente al amor cantado y jubiloso de la primavera, el silencioso de otras estaciones. Junto al agua «que fluye, pasa y huye», los chopos permanecen como símbolos eternos de algo que, en la realidad o en el recuerdo, es duradero. Metafóricamente, el amor se ha transferido a los chopos, de igual manera que la vida humana se ha transmutado en la fugitiva corriente del río.

Así, con esta inicial pregunta sobre la primavera, se apunta ya la aparición de ciertas connotaciones amorosas. Desde el primer momento ambos temas brotan unidos, si hemos de atenernos a los datos proporcionados con otros poemas del autor.

Conviene recordar el conocido aforismo de Machado:

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo.

El principal problema que plantea la interpretación del mensaje poético machadiano reside justamente en la proclividad, por parte del destinatario, a la lectura «de frente» sin advertir que puede haber otra «al sesgo» mucho menos obvia. Hace ya años, un comentarista alertaba sobre este punto a los lectores desatentos, con palabras que aún son válidas hoy: «Una crítica ligera puede considerar que Machado no se sirve de un instrumental poético muy variado y que su poesía es demasiado *palabra desnuda* y directa. Grave error éste [...]. La poesía de Machado está llena de imáge-

nes» (7). Más recientemente, otro crítico, que ha estudiado la función de una de estas imágenes recurrentes, recalca la «decisiva importancia que la expresión figurada y simbólica tiene en la lírica de Machado» (8). Y, si se quiere un ejemplo más reciente, bastará recordar estas palabras: «La excelencia de la lírica de Antonio Machado reside en el hecho de que en sus versos no hay una sola palabra que no posea un significado emocional» (9).

Parecen afirmaciones de peso que merecen atención. Porque, en efecto, ocurre a menudo que los elementos paisajísticos más triviales, repetidos continuamente a lo largo de toda la obra de Machado, sólo descubren su verdadero sentido cuando los examinamos en función de su valor simbólico. Hemos visto cómo surgía este significado en el análisis del término «chopos», justamente destacado al final del tercer verso con un sabio encabalgamiento. Este encabalgamiento tiene, además, otra función, meramente espacial: permite situar en lugar prominente los árboles —que, por sus dimensiones, se distinguen en una primera ojeada— y, a la vez, separarlos del «río» y los «caminos», que sólo son visibles a continuación. La secuencia sintáctica recalca los distintos momentos de la percepción; los chopos recubiertos de verdor se ven antes que el río y los caminos a cuyos lados se encuentran; pero, al mismo tiempo, el encabalgamiento métrico distribuye en dos versos distintos los chopos, los caminos y el río, y, al separarlos así, visualiza su colocación: los chopos no están *en* el río y *en* los caminos, sino *junto a* ellos; cercanos, pero separados. La forzosa imprecisión semántica de la preposición *de* se corrige merced a un artificio métrico.

En cambio, el *río* y los *caminos* aparecen situados en el mismo verso, probable indicio de que el poeta les confiere rango similar o, al menos, cierto significado común que permite su emparejamiento. La frecuencia con que ambos elementos aparecen en la poesía machadiana permite confrontar los suficientes ejemplos como para advertir su valor simbólico. El camino es la vida de cada cual, según una venerable y antigua imagen literaria que Machado recoge (10). En cuanto al río, su significado es semejante; recuérdense

---

(7) S. Serrano Poncela, ob. cit., p. 91.

(8) E. Orozco: «Antonio Machado es el camino. Notas a un tema central de su poesía», incluido en el libro «Paisajes y sentimiento de la naturaleza en la poesía española», Madrid, Prensa Española, 1968, p. 302.

(9) J. M. Aguirre, en el libro titulado precisamente «Antonio Machado, poeta simbolista», Madrid, Taurus, 1973, p. 341.

(10) «Para Machado, pues, el mundo es camino, vivir es caminar» (E. Orozco, ob. cit., página 271); «vivir y caminar se identifican [...] porque somos nosotros mismos los que vamos haciendo nuestra vida, trazando nuestro camino y soñando nuestros posibles caminos» (id., p. 287).

los ejemplos examinados antes: el río es algo que nace, fluye, sigue su curso y muere; una imagen dinámica de la vida que, como la del camino, recuerda las formulaciones de Jorge Manrique (11), poeta por el que Machado sintió, como es sabido, una profunda admiración («Entre los poetas míos / tiene Manrique un altar»). Por lo que se refiere a los ríos, no es difícil aducir ejemplos de inequívoca interpretación. Así, en la «Elegía de un madrigal», poema de 1907 (XLIX), leemos ya:

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío,
¡oh tarde como tantas!, el alma mía era,
bajo el azul monótono, un ancho y terso río
que ni tenía un pobre juncal en su ribera.

¡Oh mundo sin encantos, sentimental inopia
que borra el misterioso azogue del cristal!... (12).

Adviértase cómo la aridez sentimental se iguala al río sin juncales en la ribera. Y no es ésta la única ocasión. En otro lugar (XXXIII) hallamos la misma imagen más desarrollada:

¿Mi amor? ... ¿Recuerdas, dime,
aquellos juncos tiernos,
lánguidos y amarillos
que hay en el cauce seco?...

¿Recuerdas la amapola
que calcinó el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo?...

¿Te acuerdas del sol yerto
y humilde, en la mañana,
que brilla y tiembla roto
sobre una fuente helada?...

Los juncos lánguidos, la amapola marchita, el sol yerto y la fuente helada están en el mismo plano que la ausencia de juncales del poema anterior. Estos juncos, y lo que representan, serán desplazados en una etapa posterior por los chopos, elemento real, sí, pero con un valor simbólico equivalente.

---

(11) «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir»; «este mundo es el camino / para el otro que es morada / sin pesar.»

(12) Vid. un ejemplo muy semejante en el poema XLII, «La vida hoy tiene ritmo».

En otro poema posterior, de 1913 («A Xavier Valcarce», CXLI), escribe Machado:

En este día claro, en que descansa
tu carne de quimeras y amoríos
—así en amplio silencio se remansa
el agua bullidora de los ríos— ...

Volviendo al poema «A José María Palacio», adivinamos ahora que la pregunta sobre la llegada de la primavera era más compleja de lo que una lectura rápida permitía sospechar. Ciertamente, se habla de los chopos y los caminos, pero también del amor que renace en nuestra vida. Digámoslo una vez más: lo que en una primera lectura parecía un poema de exaltación vernal, se ha metamorfoseado desde los versos iniciales en una composición amorosa. Más adelante habrá que ver si este simbolismo machadiano tiene alguna relación con su concepción de la primavera.

En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...

En el mismo verso que el «río» y los «caminos», la tierra aparece caracterizada como una «estepa». Aparte de que el lector tropieza aquí con la primera localización geográfica —esa «estepa del alto Duero», calificada otras veces como «páramo», «paramera», etcétera—, la elección del término «estepa» tiene otra función: la de potenciar y exaltar imaginativamente esa primavera que constituye el eje, el centro del enunciado, como indican dos rasgos formales: su condición gramatical del sujeto —reforzada por la ausencia de artículo— y su colocación en el centro del verso intermedio. En efecto: esa «estepa» es la misma tierra que tiene un río y unos árboles que florecen en primavera; parecerá imposible, casi un milagro, que esa tierra «árida y fría» (CXIII) logre transfigurarse gracias al poder de la primavera. Por otra parte, «Primavera tarda» tiende a justificar el tono exclamativo del verso siguiente y el uso de los adjetivos «bella» y «dulce». Si la tierra es una estepa y, pese a todo, los efectos benéficos de la primavera llegan a ella, aunque tardíamente, la exclamación admirativa se presenta como una consecuencia lógica en esta fluencia de evocaciones. Otro procedimiento estilístico destacable es la aposiopesis en la entonación, marcada por los puntos suspensivos. La sensación de placidez y dulzura que el verso quiere transmitir no puede admitir una enunciación «lógica» y cerrada; por eso,

la frase posible se reduce a la prótasis, y el resto queda implícito, meramente sugerido. El uso de *Primavera* sin artículo no es infrecuente en Machado (13), ni caprichoso. Aquí sirve para reforzar la prosopopeya inicial; aparte de los datos que nos han suministrado los versos 2 y 3, la función de la primavera como objeto de la evocación y su uso como sujeto de los enunciados gramaticales son hechos que la convierten casi en un ser vivo, y la corporeización se plasma en la ausencia del artículo y en el recurso ortográfico de la mayúscula inicial.

¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?

Los olmos, como las acacias que aparecerán en el verso siguiente pertenecen al mismo campo semántico de los chopos, y, en cierto sentido, lo que se dice de ellos es una variación de la noción vestir las ramas aplicada antes. En estos dos versos hay que destacar, en primer término, la contraposición *viejos olmos/hojas nuevas*. Se produce un buscado paralelismo antitético; ambos sintagmas ocupan la parte final de sus respectivos versos y ambos están formados por la agrupación de sustantivo y adjetivo. Pero se trata de expresar una aparente contradicción: gracias al milagro de la primavera, de lo viejo nace lo nuevo; y esta maravilla no sólo se plasma semánticamente, mediante la oposición *viejos/nuevas*, sino que tiene sus correspondientes marcas formales: la colocación de ambos elementos en dos versos distintos y la diferente distribución de los adjetivos con el primero antepuesto y el segundo pospuesto. Hay, pues, ciertos rasgos comunes que subrayan la dependencia entre esos olmos y las hojas que les han brotado; y existen, a la vez, rasgos diferenciadores para sugerir que lo viejo y lo nuevo son notas antitéticas que sólo por circunstancias excepcionales —aquí, la presencia de la primavera, que resulta nuevamente potenciada— pueden aproximarse.

Queda por explicar a qué se debe la elección de los olmos. En la poesía de Machado, el olmo es un árbol de aparición menos frecuente que el chopo; a cambio de ello, los contextos son bastante más explícitos y homogéneos. Así, por ejemplo, la casa de Alvargonzález está entre dos olmos «que, gigantes centinelas, / sombra le dan en verano, / y en el otoño hojas secas». Después de su crimen.

Los hijos de Alvargonzález
ya tienen majada y huerta,

---

(13) «Primavera viene», X; «Primavera, como un escalofrío, / irá a cruzar...», CXVI; «Primavera puso en el aire», CLXVII, etc.

campos de trigo y centeno
y prados de fina hierba;
en el olmo viejo, hendido
por el rayo, la colmena...

Los olmos que protegen y dan sombra, así como el olmo «hendido por el rayo», condenado a morir, que, sin embargo, sustenta aún la colmena, signo de vida creadora, aparecen en 1912. Del mismo año data el poema «A un olmo seco» (CXV) (14) que comienza:

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo
algunas hojas verdes le han salido.

Y en la composición titulada «Recuerdos» (CXVI), colocada a continuación en *Campos de Castilla,* Machado evoca la primavera soriana: «Ya verdearán de chopos las márgenes del río. / ¿Dará sus verdes hojas el olmo aquél del Duero?»

Se enriquece, como es fácil advertir, la intuición inicial hasta concretarse en la comprobación maravillada de que la primavera ha hecho brotar hojas nuevas del olmo viejo. Hay, además, en el poema CXV, un detalle especial: el olmo está «hendido por el rayo / y en su mitad podrido». ¿Cómo es posible que en él renazca la vida? No se olvide que «A un olmo seco» fue escrito por Machado mientras su esposa, Leonor, condenada por la enfermedad, iba extinguiéndose lentamente. Por eso, Machado, al contemplar los brotes en el árbol moribundo, concluirá:

Mi corazón espera
también hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

El nacimiento de las hojas nuevas es, por tanto, un «milagro de la primavera», y Machado espera «otro»: la curación de Leonor. La primavera hace nacer la vida de la muerte, y el olmo se convierte en símbolo de esa idea. Por eso, la pregunta por los «viejos olmos» en el poema «A José María Palacio» no es casual, sino que viene a completar las imágenes primaverales con nuevas connotaciones vinculadas a recuerdos de la anterior primavera. La expresión verbal, afín en ambos casos, y las similares circunstancias temporales en que

(14) Un indudable recuerdo de Ronsard, como mostró ya L. Cortés Vázquez, «Ronsard y Machado. Del 'aubépin verdissant' al 'olmo seco'», en «Strenae», estudios dedicados al profesor M. García Blanco, Salamanca, 1962, pp. 121-130.

surgen ambos poemas, obligan a establecer una relación muy estrecha entre ellos, y proyectan sobre las sensaciones evocadas en «A José María Palacio» la sombra de un doloroso trance pasado. Esta simple reiteración de elementos —que no hay que confundir con la pobreza expresiva, claro está— basta para introducir en el poema, que hasta ahora parecía discurrir por otros cauces, un velado tono elegíaco. En estos ocho versos iniciales se habla, ciertamente, de la primavera, pero también del amor, de la muerte y del milagro de la resurrección.

Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.

¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa
allá en el cielo de Aragón, tan bella!

La progresión continúa en estos cuatro versos que, si al principio enlazan con los anteriores —las «acacias» prolongan las imágenes arbóreas—, dejan en seguida paso a otros elementos nuevos: los «montes», sintetizados luego, al culminar esta primera parte, en la «mole del Moncayo». La transición de «árboles» a «montañas», lógica en este movimiento ascensional, no se realiza bruscamente, sino mediante un sutil artificio: el contraste entre la desnudez de las acacias y la vestidura nevada de los montes. Se trata de un desarrollo de la noción de «vestir» enunciada ya en el verso tercero. Existe también la minuciosa precisión de quien sabe que la flor de la acacia brota más tardíamente que las hojas de los chopos y los olmos. Pero esto no es todo; si las acacias no tienen aún sus flores (blancas), los «montes de las sierras» conservan todavía la nieve (blanca). Cuando la blancura de los montes desaparezca, surgirá la blancura de las acacias. Esta insistencia en el color blanco, reiterado a continuación al evocar el Moncayo, introduce la primera nota de color en el poema, y no es casual que esto suceda de un modo explícito en el enunciado que cierra esta primera parte, destacado por el tono exclamativo y el alargamiento del período sintáctico, que Machado logra insertando un extenso complemento circunstancial entre los atributos. Así, el artificio de estirar la oración traduce formalmente la altura y las dimensiones de la «mole».

En el lugar geográfico evocado introduce Machado, pues, una permanente nota de blancura, y este color, insinuado en las acacias «desnudas» y los montes «nevados», se hace patente al destacar sobre el «cielo de Aragón» la «mole del Moncayo» como una cima distante, hermosa e inaccesible; en definitiva, como un elevado sím-

bolo de pureza (15), que domina el espacio físico del poema y se añade a las connotaciones amorosas y elegíacas de su contextura espiritual.

Por otra parte, la presencia de las acacias no se limita a ser un rasgo primaveral ni introduce tan sólo la nota de pureza en la rememoración del campo soriano, sino que reitera también otro significado que enlaza con el tema amoroso sugerido antes. Parece claro si se recuerda una de las breves «Canciones de tierras altas» escritas en 1920 (CLVIII):

Se abrió la puerta que tiene
gonces en mi corazón,
y otra vez la galería
de mi historia apareció.

Otra vez la plazoleta
de las acacias en flor,
y otra vez la fuente clara
cuenta un romance de amor.

Resulta sorprendente que los comentaristas de Machado no se hayan detenido ante estos versos que, con su aparente levedad, resumen algunos de los más frecuentes rasgos expresivos del poeta y algunos de sus temas básicos: la «galería», la «plazoleta» y la «fuente» actúan como soportes de significados simbólicos: el recuerdo, el ensueño, la esperanza, el amor que resurge con la primavera (las «acacias en flor»). La relación de las acacias en flor con la primavera y el amor se evidencia igualmente en otra composición breve (CLIX):

La fuente y las cuatro
acacias en flor
de la plazoleta.
Ya no quema el sol.
¡Tardecita alegre!
Canta, ruiseñor.
Es la misma hora
de mi corazón

La aparición de las acacias en el poema «A José María Palacio» insiste, pues, en el tema del amor simbolizado por los chopos y le añade una nota de pureza, indisolublemente unida, por otra parte,

---

(15) No puedo coincidir con J. M. Aguirre cuando atribuye al color blanco en Machado un simbolismo mortuorio (ob. cit., p. 308).

a las tierras de Soria («Soria fría, Soria pura») en el sentir de Machado.

¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas
y blancas margaritas
entre la fina hierba?

La mirada, elevada momentos antes hasta la cima del Moncayo, desciende súbitamente a ras de tierra para detenerse en menudos detalles. Ya no se trata de árboles o montes, sino de florecillas; por eso, los versos se acortan y la enumeración adquiere mayor rapidez. Pero —digámoslo una vez más— no existe la mera intención de acumular rasgos descriptivos. La selección y disposición de los elementos lingüísticos responde a designios más complejos. En primer lugar, el paralelismo de las dos secuencias sintácticas revela que, a pesar de su distribución en versos distintos, el poeta ha decidido asignar a sus componentes idéntica función. Obsérvese:

Hay zarzas florecidas / (hay) blancas margaritas
entre las grises peñas / entre la fina hierba

Parece obvio insistir en que estos emparejamientos (16) no son caprichosos, sino que transcriben otros tipos de semejanzas. Las «grises peñas» y la «fina hierba» tienen en común una serie de rasgos: son elementos naturales, no elevados, que acogen, a pesar de su humildad, los brotes florales; en cuanto a las «zarzas florecidas» y a las «blancas margaritas», resulta evidente que su punto de unión es la noción de «flor» y, secundariamente, el color blanco de la misma en ambos casos. Pero los versos no se agotan aquí. Machado prolonga la sensación de blancura, iniciada con las acacias y el Moncayo nevado, con el mismo valor simbólico. Por otra parte, si el hecho de que la primavera haga brotar las flores no parece un dato especialmente poético, tampoco es esta la única información que nos proporciona el texto; su «literariedad» radica en algo que está a la vista: ¿es posible que entre las «grises peñas» —y «grises» no alude aquí sólo a su color real— haya zarzas y de ellas broten las flores? Dicho de otro modo: la primavera produce el milagro de que las flores, blancas y frágiles, resuciten de entre los ásperos espinos de las zarzas.

---

(16) Utilizo el término en el sentido que da Samuel R. Levin al «coupling» (vid. «Linguistic Structures in Poetry». The Hague, Mouton and Co., 1962; hay trad. española reciente: «Estructuras lingüísticas en la poesía», Madrid, Cátedra, 1974.

Las zarzas florecidas no son infrecuentes en la poesía de Machado. Así, en la descripción de la primavera en «Campos de Soria» se lee:

... y en las quiebras de valles y barrancas
blanquean los zarzales florecidos
y brotan las violetas perfumadas.

Y algo semejante puede afirmarse de las margaritas. En el mismo poema,

la primavera pasa,
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas.

Por lo que se refiere a las «grises peñas», también es un sintagma muy utilizado en la lírica machadiana:

Entre montes de almagre y peñas grises,
el tren devora su rail de acero.

(CLVI)

Ya los rebaños blancos, por entre grises peñas,
hacia los altos prados conducirá el pastor.

(CXVI)

Se diría que no hay, pues, en estos versos novedad expresiva alguna. Todo parece repetido, trillado y hasta rutinario. Pero no es así realmente. La clave del significado reside en la interpretación de las «zarzas florecidas», y para acometer esta tarea hay, por lo menos, dos pistas reveladoras. La primera es un extraordinario soneto de «Los sueños dialogados» en el que Machado recuerda a Leonor:

¡Cómo en el alto llano su figura
se me aparece!... Mi palabra evoca
el prado verde y la árida llanura,
la zarza en flor, la cenicienta roca.
Y al recuerdo obediente, negra encina
brota en el cerro, baja el chopo al río...

Conviene precisar adecuadamente el sentido de estos versos. Suscitados por la evocación de la esposa muerta, aparecen elementos paisajísticos que recalcan la idea de vida que resucita. Al recuerdo amoroso se une el chopo —por las razones ya indicadas—, pero también la «zarza en flor». Si, una vez más, Machado asocia en esta composición mortuoria la figura de Leonor y la zarza florecida, en el

recurso a la zarza se halla la segunda pista para entender los versos que nos ocupan. La primavera logra que del espino brote la flor. Pero no hay que olvidar que el *Espino* es también el nombre del cementerio donde se halla enterrada Leonor, como se hace patente en los últimos versos del poema. El paralelismo aparece ahora con claridad: junto a esa resurrección real de la naturaleza se insinúa la resurrección soñada de la esposa muerta, flor blanca —pura— enterrada en el Espino. La idea de la primavera como resurrección, como *batalla ganada* contra la muerte, aparece otras veces en Machado. Así, en un poema escrito muy poco antes (CXXIV):

Con el ciruelo en flor y el campo verde,
....
con las primeras zarzas que blanquean,
con este dulce soplo
que triunfa de la muerte y de la piedra,
esta amargura que me ahoga fluye
en esperanza de Ella...

Este tema literario se concreta más en un soneto titulado «Primaveral», que, incluido en el *Cancionero apócrifo* de «Abel Martín», se publicó por vez primera en la *Revista de Occidente* en 1926. De nuevo, la aparición de la primavera estimula la evocación de la amada, que llega casi a hacerse tangible. Es necesario citar íntegro este importante texto:

Nubes, sol, prado verde y caserío
en la loma, revueltos. Primavera
puso en el aire de este campo frío
la gracia de sus chopos de ribera.

Los caminos del valle van al río
y allí, junto del agua, amor espera.
¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío
de joven, oh invisible compañera?

¿Y ese perfume del habar al viento?
¿Y esa primera blanca margarita?...
¿Tú me acompañas? En mi mano siento

doble latido; el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita.

Además de reiterar elementos ya familiares y de inequívocas connotaciones —el «prado verde», los «chopos de ribera», la «blanca

margarita»—, el poema descubre su clave en el último verso, cuando Machado empareja los dos verbos *florece* y *resucita* para predicarlos, no ya del campo, sino de la «invisible compañera», de Leonor. La floración primaveral, entendida como resurrección, se traspasa imaginativamente a la esposa muerta. Concurren en esta traslación poética, como pilares de sustentación, dos elementos básicos. El primero de ellos, de naturaleza personal, se refiere al propio sentir del poeta después de la pérdida de Leonor; en carta a Unamuno, probablemente de 1913, escribe Machado: «Mi mujer era una criatura angelical, segada por la muerte cruelmente ... Mientras luché a su lado contra lo irremediable, me sostenía mi conciencia de sufrir mucho más que ella, pues ella, al fin, no pensó nunca en morirse y su enfermedad no era dolorosa. En fin, hoy vive en mí más que nunca y algunas veces creo firmemente que la he de recobrar» (17).

El otro supuesto en que se fundamenta el paralelismo entre resurreción primaveral y resurrección de Leonor, es de naturaleza literaria y, más específicamente, mitológica. Porque subyace en el poema «A José María Palacio», como en muchas otras composiciones de Machado posteriores a la muerte de Leonor, el mito clásico de Perséfone (18), con su historia vinculada a los misterios de Eleusis. Como es sabido, Hades, señor de los infiernos, enamorado de su sobrina Perséfone, la raptó. La madre de Perséfone, Deméter, protectora de los frutos del suelo, decidió, como venganza, renunciar a sus funciones propias de divinidad. La tierra comenzó a esterilizarse. Alarmado, Zeus ordenó a Hades que devolviera a Perséfone, con objeto de lograr que Deméter reanudara su habitual protección. Pero la vuelta de Perséfone era ya imposible: había comido un grano de cierta granada ofrecida por su raptor, y este hecho la ligaba a él para siempre. Finalmente, Zeus consiguió llegar a un acuerdo: Deméter abdicaría de su actitud y volvería a su lugar en el Olimpo, a cambio de que su hija Perséfone saliera del infierno cada primavera. Pasados otros seis meses, volvería al infierno con Hades. Pero, al mismo tiempo, con su presencia, Perséfone haría germinar la simiente en los surcos y brotar las flores y los frutos en los campos. Así, Perséfone no fue adorada como reina de los infiernos, sino como diosa benéfica primaveral, que

(17) «Obras», p. 917.

(18) Hay atisbos muy agudos sobre la pervivencia de ciertos mitos clásicos en Machado en el libro de Roberto Paoli «Antonio Machado», Firenze, La Nuova Italia, 1971. En cambio, nada dice sobre este tema Blanca Lampreave en su trabajo «El mundo clásico de Antonio Machado», publicado en las «Actas» del II Congreso español de Estudios Clásicos, Madrid, 1964, pp. 489-500. Sin duda, la versión de la historia de Perséfone que conocía Machado se basa en el himno de Deméter, supuestamente homérico, aprovechado también ampliamente en el poema «Olivo del camino», de «Nuevas canciones».

volvía a la tierra —resucitada— para hacer resucitar, a su vez, flores y cultivos.

Este trasfondo mitológico —perceptible en el soneto «Primaveral» citado antes—, unido al particular sentimiento machadiano que aparece en la carta a Unamuno y a la imagen literaria tradicional de la primavera como resurrección o nueva vida, constituyen los ingredientes necesarios para conferir a los humildes versos sobre las zarzas y las margaritas de «A José María Palacio» una especial densidad. De este modo, lo que al principio se presentaba como una composición acerca de la primavera soriana, teñida de connotaciones amorosas, adquiere ahora, con la inclusión de las «zarzas florecidas», un patético tono funerario. Machado no sólo *pregunta* si ha llegado la primavera, sino que *se pregunta* si habrá ocurrido el milagro; si, como Perséfone, Leonor habrá vuelto a la tierra (19). En este juego de interrogaciones explícitas y ocultos deseos íntimos, donde los límites entre la experiencia y la irracionalidad se borran merced a la fuerte carga emotiva de la evocación, reside el extraordinario logro estético de los versos analizados.

Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.

Después de la larga enumeración de elementos botánicos aparece el primer animal: la cigüeña, casi imprescindiblemente unida, en la poesía machadiana, a las descripciones de la naturaleza primaveral. En efecto, la conjunción de cigüeña y campanario o torre es muy frecuente (por ejemplo, en CXII, CXIV, CXVI, etc.), hasta el punto de que el propio Machado escribe en un poema de 1919 (20):

¿Los encinares del monte
son de retórica vieja?

Nunca desdeñéis las cópulas
fatales, clásica, bellas,
del potro con la llanura,
del mar con la nave hueca,
del viento con el molino,
la torre con la cigüeña.

Obsérvese ahora, antes de seguir adelante, la cuidada disposición de los dos versos. Se trata de expresar un proceso durativo. Para

(19) Algo muy similar reaparecerá en el poema a la muerte de Rubén Darío: «Te ha llevado Dionisos de su mano al infierno / y con las nuevas rosas triunfante volverás?»
(20) «Obras», p. 699.

acentuarlo, Machado invierte el orden sintáctico habitual. Sólo al final aparecerá el sujeto —«las cigüeñas»—, y el camino hasta llegar a él, a través de la combinación de heptasílabo y endecasílabo, se alarga mediante sabios recursos: utilización de una forma verbal compuesta y durativa —«habrán ido llegando»— y aislamiento del complemento circunstancial «por esos campanarios» en el primer verso, en una colocación que retrasa más aún la aparición del sujeto. De este modo, la tensión creada desde el principio no se resuelve hasta que el lector tropieza con la última palabra del segundo verso. La métrica y la sintaxis ayudan, así, a mantener la amplia curva del enunciado y a recalcar la duración del proceso expresada por las formas verbales.

Una vez más, el lector tiene la impresión, ante estos versos, de que, aparte de la evidente habilidad con que están construidos, no aportan demasiadas novedades. La frecuente aparición de campanarios con cigüeñas en la poesía machadiana convierte estos elementos en rasgos tópicos. Claro está que la frecuencia no es el único factor considerable; lo decisivo son los valores contextuales de cada caso. En éste que nos ocupa, ¿qué sentido puede tener la aparición súbita del campanario?

Hay que advertir, en primer lugar, que no son campanarios cualesquiera, sino muy concretos, lo que está claramente indicado por el uso de la forma deíctica *esos*. Frente a *los*, mero presentador, *esos* muestra, apunta, acerca el objeto y lo sitúa en inmediata relación con el contemplador. «Esos campanarios» son, ciertamente, los conocidos de Soria. Pero la secuencia poética establece también relaciones entre los elementos consecutivos. Los «campanarios» aparecen a continuación de unos versos, en los que, como veíamos, se insinuaba un recuerdo funerario. En este contexto, y exigido por la secuencia de ideas e imágenes del poema, los campanarios no son ya únicamente lugares donde las cigüeñas suelen anidar, según nos muestra una experiencia trivial y repetida, sino que presentan, además, su faceta menos placentera: la de habitáculos donde se alojan unas campanas cuya misión consiste en ser noticieras de la muerte. El poema se articula con absoluta coherencia. El sentimiento doloroso y apasionado de los primeros momentos ha ido decantándose hasta cristalizar en esta serena y nostálgica evocación, donde Machado controla y enmascara celosamente su intimidad. Los campanarios —indicio de muerte— contrastan con las cigüeñas —anuncio del renacimiento primaveral—, de igual manera que los «espinos» de las zarzas —alusión mortuoria— contrastaban con la «resurrección» de las flores.

Si, alejándonos de este contexto, examinamos en otras zonas de la

poesía de Machado la aparición de campanas, advertiremos valores muy similares. Así, en una composición temprana (XII) y, en este sentido, bastante explícita:

En las sombrías torres
repican las campanas...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

Los golpes del martillo
dicen la negra caja;
y el sitio de la fosa,
los golpes de la azada...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

La asociación de las campanas con estados emotivos de dolor y deseperanza se trasluce inequívocamente en el léxico:

De la campana resonó el tañido
como un suspiro seco y sordo y grave.
....
Y el son plañía
de la campana
(*Obras*, pp. 36-37)

¡Y lágrimas sonoras
de las campanas viejas!
(XXV)

Doblar de campanas, lejanas, llorosas.
(XLIII) (21)

No son necesarias más incursiones para mostrar que el sentido de los «campanarios» exigido por el contexto en el poema «A José María Palacio» no se halla muy distante del valor que habitualmente ofrece este elemento en la poesía de Machado. Lo que sucede es que, en la composición objeto de nuestro estudio, estos valores se potencian extraordinariamente al insertarse en una serie de contrastes y alternancias vida/muerte, correspondientes a la técnica alternante de preguntas y afirmaciones que vertebra todo el poema.

Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.

---

(21) Recuérdese también cómo, en el conocido poema «Abril florecía» (XXXVIII), Machado asocia el tañido de las campanas a la muerte de la hermana menor: «**Señaló a la** tarde / de abril que soñaba / mientras que se oía / tañer de campanas.»

La serie de los futuros de probabilidad se prolonga con la aparición de los «trigales verdes», que tienen una función similar a la de las hojas y las flores enumeradas antes; son signos de vida que surge al conjuro de la primavera. Hay, además, una importante matización: se trata de elementos que pertenecen a una naturaleza dominada y aprovechada por el hombre —de ahí la irrupción de un sujeto humano, los «labriegos»—, y añaden, por tanto, la noción de «trabajo» a la idea inicial. Pero los versos, aparentemente simples, encierran, de hecho, una complejidad que es preciso desentrañar. Detengámonos en ellos unos momentos.

Por otra parte, es indudable que en las imágenes de los trigales verdes y de los labradores que siembran se reitera el hilo conductor de la composición, es decir, el contraste entre vida y muerte expresado por la idea subyacente de la resurrección primaveral. Los trigales brotan de la tierra. Pero, al mismo tiempo, la tierra se abre para recibir la semilla de los tardíos (22); lo que se *entierra* en la sementera no quedará condenado al olvido y a la destrucción, sino que surgirá de nuevo para beneficio de quienes le han dedicado su fe y su trabajo. Hay en estas imágenes una actitud de esperanza muy semejante, aunque por otras razones, a la que se hace patente al final de la composición «El dios ibero» (CI) (23):

Mas hoy... ¡Qué importa un día!
Para los nuevos lares
estepas hay en la floresta umbría,
leña verde en los viejos encinares.

Aún larga patria espera
abrir al corvo arado sus besanas;
para el grano de Dios hay sementera
bajo cardos y abrojos y bardanas.

Las nociones de «trabajo» y «esperanza», generadas por los versos en que aparecen los labriegos y las sementeras, son, además, solidarias en el pensamiento de Machado, y no es difícil averiguar su pro-

---

(22) Una variante de esta imagen puede verse en «Campos de Soria» (CXIII), donde la vida que apunta —los «trigales verdes»— aparece simbolizada por un niño: «Dos lentos bueyes aran / ... / y entre las negras testas doblegadas / bajo el pesado yugo, / pende un cesto de juncos y retama, / que es la cuna de un niño; / y tras la yunta marcha / un hombre que se inclina hacia la tierra, / y una mujer que en las abiertas zanjas / arroja la semilla».

(23) Vid. las finas observaciones que ofrece, a propósito de estas estrofas y de su filiación «ginerlana», R. Paoli, ob. cit., p. 61. Por su parte, A. Sánchez Barbudo, al comentar «El dios ibero», ve también en su final «una lejana esperanza» (ob. cit., p. 191).

cedencia si se recuerda que, en la espléndida elegía a Giner de los Ríos (CXXXIX), Machado scribe:

¿Murió?... Sólo sabemos
que se nos fue por una senda clara,
diciéndonos: Hacedme
un duelo de labores y esperanzas.

La aparición de las «abejas» en el mismo verso en que concluye el enunciado anterior indica con nitidez que entre éste y la nueva imagen existe una continuidad, o, mejor aún, cierto nexo de unión. Este elemento común es, sin duda, la misma noción de «trabajo», casi connatural a la abeja desde la literatura más remota (24); en este caso, claro está, un trabajo que domina y transforma la naturaleza. Pero no olvidemos que «A José María Palacio» es también, y fundamentalmente, un poema de amor. Y una dilatadísima tradición literaria asigna a la minúscula abeja un claro sentido amoroso, basado en el paralelismo entre el animal que clava su aguijón en la flor y el diosecillo Cupido que asaetea a los mortales (25) El frecuentísimo aprovechamiento de esta imagen a lo largo de varios siglos de literatura es un dato que no puede ignorarse. Es igualmente sintomático que, en un breve poemilla machadiano —uno de los «Proverbios y cantares» incorporados al libro *Campos de Castilla*—, el autor aproxime la imagen de la abeja a conceptos claramente amorosos:

Las abejas de las flores
sacan miel, y melodía
del amor, los ruiseñores;
Dante y yo —perdón, señores—
trocamos —perdón, Lucía—
el amor en Teología.

Naturalmente, lo que se dice en «A José María Palacio» de las abejas —que «libarán del tomillo y el romero»— es *real* y absolutamente coherente en un poema donde se habla de la primavera. En la lectura «de frente», el dato, aunque trivial, no desentona. Lo específicamente poético es que los versos continúen manteniendo idéntica coherencia en una lectura «al sesgo» como la que aquí se pretende. En estos versos se habla, sí, de las abejas libadoras, pero también

---

(24) Por ejemplo, en textos bíblicos: «Pequeña entre los volátiles es la abeja, pero el fruto de su labor es riquísimo» («Eclesiástico», 11, 3).

(25) Sobre este tema resulta imprescindible el artículo póstumo de María Rosa Lida de Malkiel, «La abeja: historia de un motivo poético», en «Romance Philology», XVIII, 1963, pp. 75-86).

del amor que resurge en primavera, tema insinuado al principio de la composición y que en los últimos versos adquirirá su más alta expresión artística.

¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?

El lector menos atento advierte sin dificultad que este es el único verso del poema que contiene dos preguntas sucesivas. La expresión se hace más rápida, más apremiante. La segunda interrogación se precipita inmediatamente después de la primera, porque el poeta ya no pregunta si «hay» algo, sino que se interesa por saber si «*quedan* violetas». La elección del verbo introduce una nota de fugacidad; se pregunta por algo bello que tal vez ha dejado ya de existir, y de ahí la urgencia de la interrogación y su colocación en el mismo verso. Hay aquí también, sin disputa, la minuciosa precisión de quien conoce el dato *real* de que las violetas son más tempranas que la flor del ciruelo y que, cuando éstas surgen, aquéllas se encuentran en trance de desaparecer; pero no es este «realismo» el que proporciona al verso su calidad poética, sino la pregunta apremiante por un objeto bello que tal vez el tiempo ha destruido ya, así como la perfecta correspondencia entre el tono anhelante del enunciado y su «traducción» rítmica y métrica.

De los ciruelos en flor, como rasgo paisajístico primaveral, hay otros ejemplos en la poesía de Machado. Quizá lo más destacable de casi todos ellos sea una nota que en este caso el poeta ha omitido: el color. En «La tierra de Alvargonzález», al describir la primavera, apunta Machado:

Ya están las zarzas floridas
y los ciruelos blanquean.

Y la versión en prosa del romance, muy similar en este punto, insiste en lo mismo: «Verdeaban los álamos del camino y de las riberas, y los ciruelos del huerto se llenaban de blancas flores» (26). Los ciruelos en flor se hallan, en efecto, en la misma línea significativa y simbólica de las acacias, los montes nevados, las «zarzas florecidas» y las «blancas margaritas». Lo que importa de los ciruelos en flor es la flor, y, en ella, lo decisivo no es la sustancia, sino la cualidad: su color blanco. No es necesario, después de todo lo ya dicho antes, insistir en este punto; de nuevo, una velada alusión al amor —la imagen de las abejas— ha desencadenado una eclosión de blancura. El

(26) «Obras», p. 775.

amor que se evoca o se insinúa en el poema «A José María Palacio» lleva inmediatamente aparejado un hálito de pureza.

Pero el verso no acaba aquí. La sensación despertada por los ciruelos en flor se mezcla con la pregunta sobre las violetas, y en este caso el tema es ya otro, aunque, por el hecho de hallarse en el mismo verso, traduce una intuición simultánea. Lo que resalta ahora es el carácter perecedero de las violetas, su lamentable fragilidad, que las condena a morir al poco tiempo de haber nacido. Irrumpe, así, en esta segunda parte del verso, la imagen de la muerte, ya sugerida antes, pero que ahora se enriquece con sutiles matices; no se trata, en efecto, de la muerte en abstracto, sino de una muerte temprana que afecta a humildes y delicadas flores silvestres. Se sabe con certeza que, aunque escrito en 1913, el poema de Machado no se publicó hasta 1916 (27). Durante estos tres años debió de sufrir retoques, seguramente encaminados a celar sentimientos que, en la versión inicial, debieron de ser más explícitos. Sin embargo, este proceso de enmascaramiento no logra impedir que en la pregunta sobre las violetas se transparente el dolorido recuerdo de Leonor, la frágil esposa muerta a los diecinueve años.

Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?

Si la misión de los labriegos era sembrar y crear vida, la de los cazadores —nuevo sujeto humano— consiste en destruirla. Invade estos versos una sensación de muerte que enlaza con la interrogación anterior. Es evidente la extraordinaria habilidad con que Machado va articulando los temas; pero no es la perfección técnica lo único destacable aquí. Los minuciosos detalles que acumula el autor sobre estos cazadores —son furtivos, llevan largas capas, ocultan el reclamo de la perdiz—, incluidos en el poema precisamente cuando éste se acerca ya al final, no constituyen un ejemplo de prolijidad ni están de más. Era necesario señalar en estos cazadores su carácter de furtivos, no sólo porque así lo exige la época, sino porque esto permitía al autor añadir el dato que para él era esencial: el uso del reclamo para cazar perdices. Esta trivial nota caracterizadora revestía, en el plan constructivo y en el desarrollo del poema, una importancia decisiva. Porque es el canto de la perdiz lo que atrae al macho que acabará abatido por los cazadores. El ajeo de la hembra despierta irremisi-

(27) C. Beceiro, en su art. cit. de «La Torre» (vid. 'supra', n. 4).

blemente los impulsos eróticos del macho, del que bien puede afirmarse, salvando la banal expresión, que muere por amor. El canto preludia la muerte. En estos versos, amor y muerte se funden, indisolublemente unidos, en el recuerdo nostálgico de la primavera soriana. Y esta súbita y dolorosa fusión en el espíritu del poeta provoca inmediatamente, urgentemente, en el mismo verso, la apelación al amigo, idéntica a la del comienzo, pero teñida ya de angustioso apremio; tanto, que sirve de entrada a la pregunta más acongojada y trascendente de todo el poema:

¿tienen ya ruiseñores las riberas?

Los imperativos del análisis obligan a detener e inmovilizar artificialmente esta espléndida fluencia para intentar percibir su sentido. Los ruiseñores son frecuentísimos en Machado y, especialmente, unidos a la primavera y a los árboles, como ya quedó indicado. Lo que el poeta pregunta —lectura «de frente»— es si los árboles que bordean el río están ya llenos de ruiseñores, indicio primaveral. Y, sin embargo, sólo la lectura «al sesgo» que recomendaba Machado permite descifrar el exacto mensaje del endecasílabo. Después del ajeo de la perdiz, los ruiseñores canoros en «las riberas», es decir, en ambas orillas del río, tienen un significado fácilmente discernible.

En primer lugar, y sin salir de la poesía machadiana, el ruiseñor aparece como cantor de la primavera —de ahí los «álamos cantores» citados antes—, lo que puede ejemplificarse con los primeros versos del poema «A Xavier Valcarce» (CXLI):

Valcarce, dulce amigo, si tuviera
la voz que tuve antaño, cantaría
el intermedio de tu primavera
—porque aprendiz he sido de ruiseñor un día—.

Pero, fundamentalmente, los ruiseñores son para Machado pájaros amorosos. Sus trinos son continuos y jubilosos mensajes de amor. Por eso, los álamos del Duero son «álamos del amor que ayer tuvísteis / de ruiseñores vuestras ramas llenas» (CXIII); y Rubén Darío será «jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares» (CXLVIII) porque *canta* de orilla a orilla. En otro lugar (XXXIX) escribe Machado:

¡Ay de nuestro ruiseñor,
si en una noche serena
se cura del mal de amor
que llora y canta sin pena!

El ruiseñor que canta el «mal de amor» no es una imagen exclusiva de Machado, sino un antiguo y venerable tópico literario que, desde Virgilio, ha transitado reiteradamente por buena parte de la poesía amorosa occidental (28). Si se tienen en cuenta estos hechos, el verso machadiano resulta inmediatamente comprensible. «¿Tienen ya ruiseñores las riberas?» Es decir, ¿han comenzado ya los ruiseñores a intercambiar de orilla a orilla sus «blandas querellas», su tradicional diálogo amoroso?

Esta interpretación sería la única posible si el poema «A José María Palacio» tratara exclusivamente de la primavera. Pero no hay que olvidar el hecho básico de que el tema de la composición no es la primavera, sino Leonor, y que todos los elementos examinados hasta ahora han ido engarzándose en función de ese tema central. En el verso que nos ocupa —uno de los más complejos de Machado, a pesar de su aparente sencillez—, se condensan dos conceptos repetidamente usados por el poeta: los «ruiseñores« y las «riberas». Ya hemos comprobado el sentido del primero; nos queda por examinar el otro. Naturalmente, las riberas y los ruiseñores son elementos «reales» del paisaje; pero también lo es el río y ya vimos, sin embargo, con qué facilidad adquiría dimensiones simbólicas. No se olvide, además, la vecindad entre «riberas» y «ríos».

En una composición temprana (XIII) ya había escrito Machado:

El agua en sombra pasaba tan melancólicamente
bajo los arcos del puente,
como si al pasar dijera:

«Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera».

Aquí predomina todavía el símbolo del agua fugitiva como expresión de la vida que pasa, pero se insinúa la ribera como una «orilla del tiempo». En un poema posterior (XXI), Machado ha encontrado, por fin, la expresión plena e inequívoca de la imagen:

Daba el reloj las doce ... y eran doce
golpes de azada en tierra...
... ¡Mi hora! —grité—... El silencio
me respondió: —No temas;

(28) Vid. el modélico estudio de María Rosa Lida, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», en «Revista de Filología Hispánica», I, 1939, páginas 20-63.

tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.
Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

El texto no necesita detenidos comentarios. La «otra ribera» es ya un estado distinto: la muerte; entre ambas orillas, el río ha dejado de ser imagen de la vida que pasa para adoptar la configuración de un viejo símbolo mitológico: la frontera entre la vida y la muerte (29). Advertida ya esta contaminación de sentido, hay que volver al verso de «A José María Palacio»:

¿Tienen ya ruiseñores las riberas?

Subsiste la interpretación inicial: el poeta pregunta si los ruiseñores han iniciado el aludido diálogo amoroso desde una orilla a la otra. Pero al mismo tiempo *se pregunta* si no será posible, en medio de la floración primaveral, entablar un diálogo con la esposa muerta, situada en la otra «orilla» del tiempo. De este modo, el verso es más importante por lo que oculta que por lo que dice, y su patetismo se deriva precisamente de ese esfuerzo por esconder los más íntimos y aconsejables anhelos del poeta.

¿Existe esa posibilidad de comunicación entre la vida y la muerte? ¿Cómo llevar a cabo esa ofrenda amorosa, ese coloquio íntimo y deseado, paralelo a los mensajes de los ruiseñores? La respuesta se halla en los versos siguientes, que rematan el poema:

Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

La acumulación de complementos circunstanciales a lo largo de los tres primeros versos retrasa la aparición del enunciado principal y crea una tensión hacia algo todavía no expresado. No es preciso insistir en que esta tensión traduce justamente el estado de ánimo del poeta, que parece resistirse, ya en el último instante, a descubrir sus sentimientos, o tal vez a encargar al amigo la realización de algo

---

(29) Vid el uso del mismo símil en el soneto «A don Ramón del Valle-Inclán» («Obras», página 277) o en los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela» (íd., pp. 332 y ss.), glosados por L. Rosales («Muerte y resurrección de Antonio Machado», en «Cuadernos Hispanoamericanos», núms. 11-12, 1949, pp. 435-479).

tan íntimo y personal. Por otra parte, el retraso en la aparición del verbo aumenta imaginativamente la altura del Espino y presenta la ascensión como larga y fatigosa tarea (claro está que esta ascensión no resulta penosa debido a la altura, sino a la fuerte conmoción anímica que su evocación produce en el poeta).

Más allá del tiempo, más allá de esta vida, las palabras ya no sirven, y es necesario el mudo lenguaje de los símbolos florales, tan querido a Machado:

Pero si aguardas la mañana pura
que ha de romper el vaso cristalino,
quizás el hada te dará tus rosas,
mi corazón tus lirios.

(XXXIV)

Cuando el primer aroma exhalen los jazmines
y cuando más palpiten las rosas del amor...

(LXXXIV)

Tras la tierra esquelética y sequiza
—rojo de herrumbre y pardo de ceniza—
hay un sueño de lirio en lontananza.

(CVI)

Es el final: lirios —ilusión— y rosas —amor— para la esposa muerta, patéticos e inevitables sucedáneos de un diálogo imposible.

RICARDO SENABRE

Universidad de Extremadura
Facultad de Filosofía y Letras
CACERES

NUEVA REFLEXION SOBRE «POEMA DE UN DIA. MEDITACIONES RURALES»

«Poema de un día» está incluido en *Campos de Castilla*, volumen que responde a lo que el propio Antonio Machado considera como un nuevo rumbo ideológico en su poética (1). La primera fase de su producción *(Soledades, Galerías y otros poemas*, 1899-1907) se caracteriza por el tema paisajístico e infantil, y especialmente por un subjetivismo radical donde lo anecdótico parece haber sido eliminado. *Campos de Castilla* supone una nueva dialecticidad por un desplazamiento objetivo de la subjetividad (2). Los versos de «Poema de un día» emergen como lúcida síntesis de los elementos afectivo, sensorial, filosófico e histórico. Este importante poema ha producido análisis de fragmentos de algunas de sus partes (3), pero estas parciales exégesis pueden ser enriquecidas por una nueva reflexión que tenga en cuenta la totalidad del poema.

«Poema de un día» se abre con una muy literaria expresión demostrativa «Heme», que irónicamente enlaza con el nuevo destino de Machado en su caminar poético. La inmediata situación espacio-temporal «Aquí, ya» se relaciona con ese lugar concreto de la vida individual

(1) «En un tercer volumen, publiqué mi segundo libro, «Campos de Castilla» (1912). Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada —allí me casé; allí perdí a mi esposa, a quien adoraba—, orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano. Ya era, además, muy otra mi ideología», Antonio Machado, «Obras Poesía y Prosa», edición de A. de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1964, p. 47. Todas las citas harán referencia a esta edición con las siglas O. P. P.

(2) «En mi composición "Los cantos de los niños", escrita el año 98 (publicada en 1904: "Soledades") se proclama el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro "Soledades" fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico». O. P. P., p. 713.

(3) Robert S. Piccioto, «Meditaciones rurales de una mentalidad urbana: el tiempo, Bergson y Manrique en un poema de Machado», «La Torre», año XII, núms. 45-46, enero-junio, 1964, pp. 141-50; Sánchez Barbudo, «Los poemas de Antonio Machado». Madison, Milwaukee and London: The University of Wisconsin Press, 1969, pp. 270-280; Eugenio Frutos, «El primer Bergson en Antonio Machado», «Revista de Filosofía», tomo XIX, núms. 73-74, 1960, pp. 121-125; José María Valverde, «Antonio Machado», Siglo XXI de España Editores, S. A., 1975, pp. 104, 125, 133-134.

unido en síntesis vivificadora con la intuición o emoción de la vida personal de Machado. La preterización histórico-literaria nos recuerda el pasado modernista («maestro de gay-saber,/aprendiz de ruiseñor»), contra el que irónicamente abomina el poeta, aunque el entusiasmo modernista por la belleza, el aspecto formal y el «sensacionismo» estuviese siempre presente en su poesía (4). Con «aprendiz de ruiseñor» parece aludir al hecho de que, a pesar de su reiterada admiración por Rubén Darío, censura a los ciegos seguidores del paladín del modernismo. Como modernista, Machado recoge igualmente la esencialidad simbolista del modernismo, la melodía interior o la naturaleza como estado del alma (5), pero sin desdeñar la lógica ni el clima filosófico-espiritual de la época y lugar donde el poema surge.

«Poema de un día» —fechado en Baeza, 1913— aparece en *La Lectura* (XIV, II, 1914, pp. 47-51), para ser ampliado en 1917. Como sabemos, Antonio Machado toma posesión de la cátedra de Lengua Francesa del Instituto General Técnico de Baeza el 1 de noviembre de 1912, donde permanece hasta 1919. La relación espaciotemporal constituye una doble raíz de temporalidad porque el espacio no es estático, sino fluyente como un estar en el tiempo:

«en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío
entre andaluz y manchego.
Invierno. Cerca del fuego.»

El clima físico-espiritual de Baeza es obviamente distinto al de Sevilla y Soria, como reflejan las tres parejas de adjetivos que sobriamente se sintetizan en ese «Invierno» cuando se compone el poema. El símbolo bisémico, según la categorización de Carlos Bousoño, ofrece, frente al significado del plano real, el emotivo. «Destartalado y sombrío», descripción física de Baeza, corresponde a la confusión y soledad del poeta. A estos dos adjetivos se une la nota de transitoriedad o falta de carácter de este pueblo «entre andaluz y manchego». Estos signos sugestionadores descargan, como hemos dicho, su carga emo-

---

(4) La relación por contraste geográfico-telúrico que señala Piccioto nos parece de importancia secundaria. «La imagen del profesor, frente a la del joven poeta, gana significación a través del lenguaje en que se expresa: los términos provenzales de 'ruiseñor' y 'gay-saber' exponen la calidad juvenil, primaveral, emotiva, meridional, del poeta; su polo opuesto, el profesor, es menos impulsivo, más otoñal. Paralela a este contraste encontramos la referencia al pueblo ('entre andaluz y manchego'): la soleada, alegre Andalucía contrapuesta a la sombría Castilla», op. cit., pp. 142-143.

(5) «Paisaje y sentimientos —modalidad psicológica— son una misma cosa; el poeta se traslada al objeto descrito, y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu. Se ha dicho que 'todo paisaje es un estado del alma' y a esta objetivación llega Antonio Machado en sus poemas», Azorín, «Clásicos modernos», Madrid, 1913, p. 123.

tiva en el término «Invierno», fin de un proceso que provoca una frialdad que, a su vez, lleva al recogimiento «cerca del fuego». «Fuego» encierra dos significados sintéticos: motivo de meditación temporal similar al agua y medio para combatir el frío físico y el aislamiento del poeta. El contraste espacio-climático «cerca-fuera», «fuego-llueve», marca la correlación interna-externa o salida del reflexivo yo a la objetivación del pensamiento, dialéctica que define toda la composición y que se conforma al ideal político machadiano de «Poesía es lo que dice el alma —si algo dice— en contacto animado con el mundo.» El plano afectivo-circunstancial —muerte de su esposa Leonor, acaecida el 1 de agosto de 1912; traslado profesional, pueblo miserable, invierno— se objetiva en una serie de estudios que traducen la emoción de un ser solitario que dialoga (monologando) con él mismo, la Naturaleza, la Historia, los otros (campesinos), la nada y la palabra; es decir, la poesía, el tiempo, porque «Con la palabra se hace música, pintura y mil cosas más; pero sobre todo se habla» (O. P. P., p. 808).

Las sensaciones y emociones empiezan a penetrar como experiencia inmediata en la meditación del poeta. «Fuera llueve un agua fina», agua que intensifica la monotonía, lentifica el estado de conciencia, vivificando la capacidad reflexiva del poeta e introduciendo una serie de cambios («trueca», «torna») por los que este «agua fina» se hace «neblina» y «aguanieve», evolución que refleja el inicial pesimismo que embarga al autor. La lluvia, objetivación del sentimiento personal, traduce la fluidez temporal, compuesta por estadios de la conciencia que se interrelacionan entre sí. A esta primera salida externa sucede un movimiento interno, provocado por el deseo del poeta por superar el encerramiento físico-espiritual en que se encuentra. Identificándose con «fantástico labrador», se refugia momentáneamente en la fantasía para contrarrestar su actual depresión. La fantasía, como imaginación avanzada, supone una suspensión o sobrepasamiento de lo empírico, una breve salida de la historia, pues inmediatamente retorna al «pienso en los campos». De la contemplación de la naturaleza, como estación provocadora de alteraciones emotivas, el poeta pasa al aspecto anecdótico de ese gua que fertiliza tanto los frutos humildes, «alcaceles y habares», como los nobles «viñedos y olivares». El poeta se suma a esa colectividad («Te bendecirán conmigo / los sembradores de trigo») que depende de los caprichos de esa fortuna, que le arrebató el ser querido. Esta primera parte del poema termina con una invocación al Señor para que la «neblina» se convierta en «aguanieve» y «agua fina». La apelación del verso final, «¡Llueve, Señor; llueve, llueve!», constituye una anhelante llamada del poeta por recuperar cierta fe en el vivir que

correlativamente se intensifica en el «¡creer, creer y creer!» con que termina la segunda parte del poema.

Después de la primera pausa se vuelve a la determinación espacial, concreta («mi estancia»), con «esta luz invernal» que empieza a alumbrar la luz del entendimiento en una atmósfera apagada, propicia al «sueño y medito». La vida, que introspectivamente es objeto de la meditación, se le presenta al poeta dentro de una ambigüedad y vaporosidad que corresponden al plano de la sensación de «—la tarde gris, tamizada / por la lluvia y el cristal—». A través de esa niebla o duda el poeta intenta ahondar en la verdad a través de la evanescente frontera que separa el sueño y la razón. Una vez establecida la correlación entre mundo exterior e interior, el estado de abstracción, tristeza y duda del poeta se trasciende al exterior. La actividad pensante (destemporalizadora) se liga (no identifica) al inevitable acontecer temporal del mundo fenoménico. La verdad, confusamente entrevista, es ensoñadora en tanto en cuanto se apoya en el sueño, o sea en el sentido de aspiración metafísica del ser. La problemática machadiana se debate entre el hombre que sueña y vive, pero fundamentalmente se concreta en el ser que, despierto en su sueño, intenta descifrar con su inteligencia el misterio de la existencia. Este soñar vigilante o despierto es el que permite sorprender al mundo, a las cosas, en su transformación real o fluidez.

La dicotomía soñar-meditar —necesarios ambos para la cognición— aparece frecuentemente en Machado como actitudes complementarias, en imagen simbólica de la angustia. La aprehensión del mundo a través de la vigilia del sueño y la razón se resuelve dialécticamente por una tercera vía —la cordial— en la que parece satisfacerse la angustia o aspiración metafísica del poeta, metafísica que descansa en «la incurable otredad que padece lo 'uno'» (O. P. P., p. 357).

El verbo «clarea» con que se inicia la segunda estrofa trata de arrojar alguna luz a ese sujeto de cambios, o ser, que medita mientras observa las transformaciones atmosféricas del día. La temporalidad impresionista hace que la realidad se autentice, actualizándose en cada momento de transitoriedad, adaptándose a los distintos grados y momentos de la reflexión. La diferencia entre el impresionismo machadiano —realidad como actual impresión— y la «poesía pura» es que en ésta la impresión constituye la única realidad verdadera, mientras que la cosa exterior permanece inmutable. En Machado, como puede comprobarse a través de todo el poema, los planos subjetivo y objetivo se influyen y modifican constantemente. Frente al yo esencial —típico del subjetivismo de la fase de *Soledades*— aparece el mundo de lo

«otro» y especialmente el hombre solitario (el «otro»). A nivel emocional, lírico, la participación de ese «otro», o TU, es, según Machado, fundamental: «El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del TU, es decir, de otros sujetos. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien NUESTRO. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada» (O. P. P., p. 714). El pensamiento no existe sin las cosas, ni éstas sin el primero, dialecticidad que se resuelve finalmente en movimiento cordial.

Esta casi luz de «Clarea» nos descubre «el reloj arrinconado y su tic-tac, olvidado / por repetido, golpea». El reloj aparentemente «arrinconado», «olvidado», va marcando inexorablemente la finitud de nuestra existencia, y su sincronismo («monótono», «aburrido»), como la lluvia, acentúa el acto reflexivo, es decir, la intuición temporal del tiempo no cronométrico. Reloj, como «corazón de metal», nos remite a la idea de la obsesiva medición de un tiempo que le acerca a esa muerte (nada) o forma de eternidad: «Porque el hombre es el animal que mide su tiempo. Sí; el hombre es el animal que usa relojes. Mi maestro paró el suyo —uno de plata que llevaba siempre consigo— poco antes de morir, convencido de que en la vida eterna a que aspiraba no había de servirle de mucho, y en la Nada, donde acaso iba a sumergirse, de mucho menos todavía» (6).

La vida del poeta no puede ser pensada fuera de ese tiempo lógico (mecánico) y psicológico (intuición).

Irónicamente se objetiva el escritor en la próxima estrofa para plantearse una pregunta cuya negativa respuesta encierra una nota afirmativa:

«En estos pueblos ¿se escucha
el latir del tiempo? No.»

El tiempo como acontecer histórico en estos principios de siglo se caracteriza por la eterna lucha entre las fuerzas que socioeconómicamente luchaban por el progreso y el conservadurismo reaccionario, contra el que se rompían todos los intentos por superar ese dualismo que Antonio Machado denominó de las «dos Españas» (7).

---

(6) O. P. P., pp. 487-488.

(7) «Esta Baeza, que llaman Salamanca andaluza, tiene un Instituto, un Seminario, una Escuela de Artes, varios colegios de segunda enseñanza, y apenas sabe leer un treinta por ciento de la población. No hay más que una librería donde se venden tarjetas postales, devocionarios y periódicos clericales y pornográficos. Es la comarca más rica de Jaén y la

El tono humorístico que permea «Poema de un día» está en función del desdoblamiento, por el que el autor se dice a sí mismo lo que no le gustaría decirse. Este fecundo escepticismo representa una forma de la libertad que enfrenta constantemente dos formas de pensamiento.

El poeta pretende enajenarse de este acontecer externo, aparentemente distinto, pero inseparable de la intuición interna, en los cuatro versos siguientes:

«Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?»

La respuesta encierra una nota positiva y otra negativa. El mecanismo marca minuto a minuto la aproximación a la muerte, y por otra el tiempo mecánico no puede medir el tiempo de la intuición o emocional, al que bruscamente se salta en los siguientes versos:

«(Tic-tic, tic-tic...) Era un día
(tic-tic, tic-tic...) que pasó,
y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó.»

Este único recuerdo de la esposa fallecida constituye la sola instancia temporal en el poema, que no se inscribe en la ley clásica que define el acontecer de «Poema de un día».

La estrofa siguiente viene marcada por este pretérito recuerdo, que enlaza con el adverbio situacional separativo «Lejos» para producir una vaga e insistente sensación auditiva con «clamores de campanas», apagado sonido que se confunde finalmente con la lluvia fuerte del «Arrecia el repiqueteo». El poeta, «fantástico labrador», vuelve a sus campos, es decir, a sus palabras o forma de intemporalidad, de la que vuelve a ser sacado por ese tiempo histórico de los «sembradores de pan», antes «sembradores de trigo». Este cambio no sólo marca el proceso evolutivo temporal, sino la fructificación o maduración, cuya igualatoria participación se plantea el poeta:

«Señor, ¿no es tu lluvia ley
en los campos que ara el buey
y en los palacios del rey?»

---

ciudad está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la ruleta. La profesión de jugador de monte se considera muy honrosa. Es infinitamente más levítica y no hay un átomo de religiosidad. Se habla de política —todo el mundo es conservador— y se discute con pasión cuando la Audiencia de Jaén viene a celebrar algún juicio por jurados. Una población rural encanallada por la Iglesia y completamente huera. Por lo demás, el hombre trabaja y sufre resignado o emigra en condiciones tan lamentables que equivalen al suicidio» (O. P. P., p. 914).

El agua, anteriormente aliada al combate con la soledad presente, se convierte en depositaria de esa fe o esperar a que aspira el poeta:

«¡Oh agua buena, deja vida
en tu huida!»

La progresiva acumulación de aburrimiento, pesimismo y soledad están en íntima relación con el crecimiento marcado por agua-fuente-río, fluir que desemboca en el mar de la espera (8). El tiempo de la reflexión lleva nuevamente al poeta a la consideración de ese agua:

«corriendo a la mar remota
con cuanto quiere nacer».

Más que a una igualitaria muerte en sentido manriqueño, los versos parecen referirse a esa lejanía a la que el hombre quiere llegar para sacar el mundo de la nada o ser de creación divina (9). Este miedo a la nada es lo que hace al hombre preocuparse constantemente por el ser en movimiento dialéctico de afirmación del yo y negación de la nada. A Machado, como a Unamuno, le preocupa el tiempo personal hacia la muerte, pero la obsesión del poeta sevillano está más cerca de Unamuno que de Jorge Manrique. Machado, en las numerosas alusiones que en su poética hace a Manrique está no sólo demostrando la fuerza de la tradición poética, sino prestando homenaje a una elegancia lírica basada en lo natural y profundo. La intuición del pasado —muerte de Leonor— podría relacionarse con la preocupación manriqueña del doloroso sentir o melancolía provocada por la pérdida del ser amado. La ideología manriqueña —concepto medieval de la existencia, vida terrenal como tránsito, efimeridad de los bienes terrenales— y especialmente la idea de que eliminando la ilusión temporal el hombre puede encontrarse en lo eterno están en conflicto con el radical escepticismo de Machado.

Todos los signos de ese «mar» son vitalizadores («nacer», «florecer», «sol», «primavera», «espiga temprana», «prado verde») y se cen-

---

(8) Para las distintas interpretaciones a que se presta el símbolo del mar en Machado, véase M. P. Palomo, «A. Machado». Madrid: Narcea, S. A. de Ediciones, 1974, pp. 84-87; Aurora de Albornoz, «La presencia de Miguel de Unamuno en Machado», Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1968, pp. 245-251; Laín Entralgo, «La espera y la esperanza» (1954), pp. 430, 431-434; Julián Palley, "Los tres tiempos de Antonio Machado", «Revista Hispánica Moderna», I, XXX, 1964, pp. 257-260.

(9) «En la teología de Abel Martín es Dios definido como el ser absoluto, y por ende, nada que sea puede ser su obra. Dios, como creador y conservador del mundo, le parece a Abel Martín una concepción judaica, tan sacrílega como absurda. La nada, en cambio, es, en cierto modo, una creación divina, un milagro del ser, obrado por éste para pensarse en su totalidad» (O. P. P., p. 311).

tran en el término «espera», no esperanza, es decir, confianza en el tiempo o pasar, y no desde una categoría apriorística o bien supremo al modo manriqueño (10). Pero al final de la estrofa el tono cambia:

«y más: razón y locura
y amargura
de querer y no poder
creer, creer y creer!»

El agua aparece como signo en la vivificadora síntesis de la antinomia «razón y locura». La inteligencia del hombre aparece como insuficiente para descifrar el misterio de la angustia (nada, mar), anhelo que indefectiblemente puede canalizarse por la vía cordial. La repetición «creer, creer y creer» se relaciona con el interés que en esta época manifiesta Machado por la filosofía y persona de Unamuno (11). La soledad y desesperanza de Machado, más incrédulo que el pensador bilbaíno, acentúa en este período de su existencia, por un lado, su desconfianza hacia Dios, al mismo tiempo que le impulsa a una búsqueda de un lazo de amor o solidaridad con los otros.

El anhelo de iluminación o fe se ve oscurecido por el paso del día a la noche, así como por la presencia de los objetos vulgares, que desvían de ese conocimiento en que el intelecto, a veces narcisísticamente, se recrea:

«Anochece;
el hilo de la bombilla
se enrojece,
luego brilla,
resplandece,
poco más que una cerilla.»

Por fin hace su aparición la referencia directa a Unamuno —el «dilecto» y «predilecto» de «esa España que se agita, / porque nace o re-

(10) «Vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando. Porque, aun la vida beata, en la gloria de los justos ¿estará, si es vida, fuera del tiempo y más allá de la espera? Adrede evito la palabra 'esperanza', que es uno de los grandes superlativos con que aludimos a un esperar los bienes supremos, tras de los cuales ya no habría nada que esperar» (O. P. P., p. 373).

(11) «La muerte de mi mujer dejó mi espíritu desgarrado. Mi mujer era una criatura angelical segada por la muerte cruelmente. Yo tenía adoración por ella; pero sobre el amor está la piedad. Yo hubiera preferido mil veces morirme a verla morir, hubiera dado mil vidas por la suya. No creo que haya nada extraordinario en este sentimiento mío. Tal vez por esto viniera Dios al mundo. Pensando en esto, me consuelo algo. Tengo a veces esperanza. Una fe negativa es también absurda. Sin embargo el golpe fue terrible y no creo haberme repuesto. Mientras luché a su lado contra lo irremediable me sostenía mi conciencia de sufrir mucho más que ella, pues ella, al fin, no pensó nunca en morirse y su enfermedad no era dolorosa. En fin, hoy vive en mí más que nunca y algunas veces creo firmemente que la he de recobrar. Paciencia y humildad.» Carta a Unamuno, ¿1913?, O. P. P., pp. 916-917.

sucita»—, en relación irónica con el precario vivir español, que a principios de siglo acusa las tensiones históricas de la época (12). Esta actitud de preocupación socio-política de Machado por el problema español constituye la excepción en el grupo noventayochista, que, revolucionario en su juventud, termina apartándose de la Historia y ocultándose en el paisaje (13). Machado se identifica con la filosofía unamuniana «diletantesca», «voltaria» y «funambulesca», refiriéndose al difícil equilibrio entre razón e intuición, y a esa zona media donde se sitúa el poeta para luchar desde la angustia y la duda.

La antinomia razón-fe la traslada inmediatamente al plano temporal para insinuar que el flujo, la duración, puede ser aprehendida emocionalmente por la poesía.

«Agua del buen manantial,
siempre viva,
fugitiva;
poesía, cosa cordial.»

El pensamiento lógico, que es destemporalizador, no puede enajenarse del movimiento; es decir, el poeta, que no puede pensar sino en el tiempo, sigue su orientación sentimental en el debate antinómico entre homogeneidad (inmóvil) y heterogeneidad (lo cambiante). Aunque queda destacada la importancia del factor emotivo en el poema, el pro-

---

(12) «Cuando comienza el siglo XX, el Partido Socialista Obrero Español y la Unión General de Trabajadores (dirigidos por Pablo Iglesias y Antonio García Quejido) están ya sólidamente implantados. En breves años decuplicarán su fuerza, tendrán numerosos concejales y hasta un diputado (Iglesias, a partir de 1909), dirigirán numerosas huelgas, particularmente en Vizcaya, crearán la organización de jóvenes (en 1905) y tendrán una audiencia creciente en el país. El anarquismo, que había quedado desorganizado a consecuencia de su ala terrorista (que persistirá) renace en el cauce del anarco-sindicalismo catalán a partir de 1904; en 1910 se crea la Confederación Regional del Trabajo y, al año siguiente, la Confederación Nacional del Trabajo (CNT). Ese mismo año, la UGT, que al comenzar el siglo tenía 26.000 afiliados, pasa ya de los 127.000... Estas diversas fuerzas que en más de una ocasión toman la forma de lo que se ha llamado 'las dos Españas' —antinomia expresada y poéticamente por Antonio Machado en 1913— se enfrentan en diversas formas y ocasiones durante los primeros quince años del siglo; en las elecciones legislativas, en las grandes huelgas de Bilbao en 1903, 1906, 1910, de Barcelona en 1903, en el conato de huelga general nacional del verano de 1910, en la huelga general nacional de septiembre de 1911, en la huelga ferroviaria de 1912... Hay, el choque dramático de 1909: contra la movilización de reservistas y la guerra en Marruecos, la huelga general comenzada en Cataluña se transforma espontáneamente en una insurrección, reprimida por el ejército enviado desde otros puntos del país.» Tuñón de Lara, M., «La España del siglo XX». París: Librería Española, 1966 pp. 11-12, 15.

(13) «Tras la entrada en la realidad histórica que significa para Antonio Machado "Campos de Castilla" ya sabemos lo que ocurre: sin abandonar jamás su muy peculiar 'duda metódica', consciente siempre de las ambigüedades, el pensamiento de Machado va refiriéndose cada vez más directamente a lo particular histórico y sencillamente, politizándose hasta extremos inesperados en un autor de su generación en fechas tan tardías.» Carlos Blanco Aguinaga, «Juventud del 98», Siglo XXI de España Editores, S. A., 1970, p. 320.

blema es determinar qué elementos entran en esa elaboración cordial del lenguaje poético (14).

Inmediatamente se cuestiona la función de la poesía a través de una interrogación y una objetivación en diálogo, método dialéctico por medio del cual el poeta confronta dos posiciones desde un plano crítico para la comprensión concreta de la realidad. La respuesta es aparentemente negativa —«No hay cimiento ni en el alma ni en el viento»—. La poesía no puede reducirse ni a lo subjetivo (alma) ni a lo objetivo (viento), ambos igualmente medios etéreos incompatibles con el tiempo síquico y espacio concreto donde se forja la poesía. La dialecticidad se caracteriza en la continua relación o constante dejar de ser lo que se era que impide todo «cimiento» o «construcción» que no sea la duda, el conflicto. La alusión manriqueña del agua que va «hace la mar sin ribera» confirma este principio dialéctico de la falta de límites en que el agua, la poesía (tiempo), aparece como suscitadora de nuevas relaciones y tensiones entre el yo y el tú.

La primera mención de Bergson, cuyo pensamiento ha instrumentado parte del desarrollo de «Poema de un día», se asocia con Kant y Unamuno. El interés de Machado por Bergson (15) está en relación con la preocupación del poeta sevillano por profundizar el estado interno (emotivo) de la creación poética.

La teoría de la «duración real» del filósofo francés es fundamental en la poética machadiana. El problema central consiste en la contradicción que surge al tratar de adecuar la función emotiva y conceptual de la poesía. Los estados instantáneos del tiempo duracional del poema se permean, sin yuxtaponerse, en virtud de su heterogénea espacialidad. Ya «duración pura» se traduce en acto libre en tanto en cuanto espacio y tiempo son inedintificables. Kant, en oposición al pensador francés, introduce una relación causal espacio-temporal confundiendo tiempo («yo fundamental») y espacio («representación del ego»). Kant «ha hallado el libre albedrío / dentro de su mechinal»; es decir, ha situado el yo fuera de la duración, y, por lo tanto, fuera de la esfera del conocimiento. El «mechinal» de Kant se constituye en principio y

---

(14) «Pero el lenguaje es ya mucho menos mío que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de ser nuestro —porque mío exclusivamente no lo será nunca— era de ellos, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo de los otros yos» (O. P. P., p. 714).

(15) Machado, con una beca de la Junta de Ampliación de Estudios sigue cursos de Bergson y Bédier en 1911 y sigue su afición a esta disciplina con numerosas lecturas a partir de 1913 para licenciarse finalmente en 1917 en Filosofía por la Universidad de Madrid. A su afición filosófica se refiere Machado en el «Proyecto de discurso de ingreso en la Academia de la Lengua»: «Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que de amena literatura» (O. P. P., p. 843).

fin del problema del conocimiento eliminando el objeto (16) y toda posible aprehensión del mundo exterior. La actitud kantiana supone una regresión al subjetivismo individualista del XIX, del que Machado trataba de salvar la conciencia individual integrándola en una nueva metafísica, donde sujeto y objeto entrasen en juego dialéctico lejos de cualquier tipo de pura introversión. El poeta busca una forma de comunicación entre el yo y las cosas que va a definir tentativamente por la vía erótica: «Mas existe —según Abel Martín— una quinta forma de la objetividad, mejor diremos una quinta pretensión a lo objetivo, que se da tan en las fronteras del sujeto mismo, que parece referirse a un «otro» real, objeto no de conocimiento, sino de amor» (O. P. P. 296). La simple actividad del sujeto no se agota en sí ni en el objeto, sino que se proyecta activa y amorosamente al objeto en deseo vehemente de rebasar (no eliminar) su limitación subjetiva sin agotarse o puramente reflejarse en el objeto exterior (17).

En la siguiente estrofa, después de la pausa del proverbio o tradición (histórica) de la que nunca parece querer separarse el poeta, se retoma el tema manriqueño:

«Algo importa
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos;
mas, si vamos
a la mar,
lo mismo nos ha de dar.»

La ironía introduce dos pensamientos aparentemente contradictorios: la importancia o no importancia de la libertad en esta vida y lo inaplicable de este postulado ante la igualatoria muerte. A Machado le importa mucho la problemática de la libertad en función de las relaciones entre subjetividad y objetividad. La voluntad autónoma da su propia ley sin sometimiento a las leyes de los fenónemos, pero a este

(16) «En el movimiento pendular que va, en las artes como en el pensar especulativo, del objeto al sujeto, y viceversa, el ochocientos marca una extrema posición subjetiva. Casi todo él milita contra el objeto. Kant lo elimina en su ingente tautología, que esto significa la llamada 'revolución copernicana', que se le atribuye. Su análisis de la razón sólo revela la estructura ideal del sujeto cognoscente» (O. P. P., p. 845).

(17) «La conciencia —dice Abel Martín—, como reflexión o pretenso conocer del conocer, sería sin el amor o impulso hacia lo otro, el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo. *Mas la conciencia existe, como actividad reflexiva, porque vuelve sobre sí misma* agotado su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve a sí misma como tensión erótica, impulso hacia 'lo otro' inasequible. Su reflexión es más aparente que real, porque, en verdad, no vuelve sobre sí misma para captarse como pura actividad consciente, sino sobre la corriente erótica que brota con ella de las mismas entrañas del ser. Descubre el amor como su propia impureza, digámoslo así como su 'otro inmanente', y se le revela la esencial heterogeneidad de la sustancia» (O. P. P., p. 305).

imperativo moral de la voluntad (sujeto) es inseparable de las normas que impone la realidad (objeto). Libertad y necesidad no van yuxtapuestos, sino en realidad unitaria, pues pertenecen a una unidad dentro de dos mundos. Toda libertad concreta está en unidad dialéctica con la necesidad, pues en la actividad real del hombre no se da —excepto en el plano ideal— en dependencia absoluta ni independencia total. En la poética machadiana existe por un lado dependencia de esa fuerza amorosa que presupone una inclinación exterior a la que tiende el poeta. El método dialéctico en Machado trata del conocimiento de la totalidad del proceso subjetivo e histórico.

Irónicamente el sujeto de la reflexión califica sus meditaciones de tediosas («soledad de soledades, vanidad de vanidades, / que dijo el Eclesiatés») y el pensamiento bíblico, como antes el proverbio español, le sirve de apoyatura para comentar lo elusivo y vacío del tiempo presente. De esta abstracción, provocada por la soledad y la melancolía, el poeta pasa al mundo exterior en forma de los objetos que componen la indumentaria del poeta («Mi paraguas, mi sombrero, / mi gabán... El aguacero / amaina... Vámonos, pues»), pues el agua —motivo de la reflexión— ha cesado de caer.

El cambio real, íntimo, que nos ha ido mostrando el poeta queda descompuesto en las divisiones que marca el sucederse del tiempo: *«luz invernal»*, *«clarea»*, *«anochece»* y *finalmente el* «Es de *noche»* con que inicia la próxima estrofa. El poeta, abandonado a su intimismo, nos introduce, mediante la tercera persona, en la tertulia de la rebotica (18). El tema del paso del tiempo (en esta consuetudinaria reunión donde se mata el tiempo), centrado en los contertulios que hablan del carácter efímero de la política española, se sintetiza con el consabido proverbio (otra forma de intemporalidad):

> *«Todo llega y todo pasa*
> *Nada eterno»*

que nos remite nuevamente al tema manriqueño de que la única realidad es el pasar. El recuerdo de esa lluvia, que anteriormente provoca la introspección, enlaza nuevamente con el elemento histórico, de forma irónica («¡Las fatigas, los sudores / que pasan los

(18) «La tertulia de la rebotica de Almazán estaba integrada, además de por su dueño, don Adolfo, que era profesor de gimnasia del Instituto, por el abogado Emilio Fernández del Rincón, el catedrático de filosofía, de Urquía, el doctor en medicina Juan Martínez Poyatos, el concejal Manuel Oliveira, el profesor de Matemáticas Gómez Arenas, don Antonio Parra, secretario del Instituto, etc. "Amistades de Antonio Machado", Orestes Macrí, "Insula", número 158.» Manrique de Lara, J. G., «Antonio Machado», Bilbao: Editorial Española Desclée de Brouwer, 1968, p. 71.

labradores. / En otro tiempo...»), pues no todo tiempo pasado fue mejor para estos campesinos que esperan eternamente un trabajo que les permita vivir en su tierra con dignidad. El reloj, que paradójicamente introduce la inevitable especialización en nuestro tiempo síquico descomponiendo la continuidad, cierra inexorablemente el día.

El poeta retorna a su habitación, al punto de partida —como la lluvia, las cosechas, la tertulia—, con una mayor conciencia de su diaria vivencia, de su transitoriedad. Vuelto a su soledad se enfrenta nuevamente con el volumen de Bergson que provoca la última meditación:

> «*Sobre mi mesa* Los datos
> de la conciencia, *inmediatos.*
> *No está mal*
> *este yo fundamental,*
> *contingente y libre, a ratos,*
> *creativo, original;*
> *este yo que vive y siente*
> *dentro la carne mortal*
> *¡ay! por saltar impaciente*
> *las bardas de su corral.*»

El bergsoniano «yo fundamental» se refiere a esos raros y únicos momentos de la actividad síquica en que el yo fundamental se identifica con la duración pura. Este yo cualitativo, indivisible, viviente, se constituye en libertad tomando posesión de sí mismo. La libertad consiste, pues, en ese acto plena y totalmente incorporado a la duración (19). «Contigente y libre, a ratos», porque son pocos los momentos en que la persona se identifica con la pura duración, es decir, cuando el yo toma posesión de sí mismo (20). La libertad se inscribe dentro de la heterogeneidad e inseparabilidad que agrupan el «vive y siente», pues los estados de conciencia no pueden disociarse y el conocimiento aparece como conjunción del pensamiento (vida) e intuición (sentimiento) en ese estado especial y único del yo insustituible e irrepetible (21). La aprehensión inmediata e intui-

---

(19) «Nous sommes libres quand nos actes émanent de nostre personalité entière quand ils lexpriment, quand ils ont avec elle cette indefinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'oevre et l'artiste.» («Essai sur les données immédiates de la conscience». París: Presses Universitaires de France, 68 ed. 1948, p. 129.)

(20) «Mais ces moments où nous ressaisissons ainsi nous-mêmes sont rares, et c'est pourquoi nous sommes rarement libres. La plupart du temps, nous vivons extérieurement à nous-mêmes, nous n'apercevons de notre moi que son fantôme décoloré, ombre que la pure durée projette dans l'espace homogène» (O. P. P., p. 174).

(21) «Nous verrions que si ces états passés ne peuvent s'exprimer adéquatement par des paroles ni se reconstituer artificiellement par une juxtaposition d'états plus simples, c'est parce qu'ils représentent, dans leur unité dynamique et dans leur multiplicité toute qualitative,

tiva de lo real lleva a una aspiración metafísica («por saltar impaciente») de saltar del análisis narcisista del entendimiento y del vacío de las intuiciones a la fe cordial. La aceptación de la «otro» —no su existencia externa— constituye un acto de fe en el hecho de que la realidad carece de verdad fuera de la conciencia (22). Por la intuición que capta el devenir se descubre, según Bergson, el ser, así como la libertad, pero el esperar se basa en una razón objetiva o sed del otro, fundamento de la metafísica de Machado. La comunión con la «otredad» es primordial, aunque el empeño dentro de la «carne mortal» se traduzca muchas veces en fracaso.

«Poema de un día» es una muestra del múltiple diálogo que la poesía establece entre diferentes niveles de la subjetividad y objetividad para tratar de alcanzar una adecuación entre el yo y el mundo mediante una síntesis totalizadora que dé sentido a ese sentimiento de la nada como fuente de revelación del ser. La dialecticidad yo-mundo, o creencia del yo en lo otro y el otro, atraviesa una serie de enriquecedores y conflictivos estadios que indefectiblemente parece resolverse en el yo emocional, erótico, como respuesta dialéctica a la alienación o división sujeto-objeto. El escepticismo creador de la poética de Machado, después de superar las limitaciones del antiintelectualismo bergsoniano y la estructura ideal del sujeto cognoscente del análisis kantiano, vuelve al sujeto sentimental que siente angustiosamente esa falta de Dios u «otredad» sin llegar completamente a objetivarse. Reflexión, pues, no como huida de *sí mismo*, sino como subjetividad con acción transformadora del yo que *se objetiva. Movimiento de dentro afuera, que descubre al otro descubriéndose* a sí mismo.

JOSE ORTEGA

The Humanistic Studies Division
University of Wisconsin-Parkside
KENOSHA, Wis. 53140 (USA)

---

des phases de notre durée réelle et concrète, de la durée hétérogène, de la durée vivante. Nous verrions que, si notre action nous a paru libre, c'est parce que le rapport de cette action à l'état d'où elle sortait ne saurait s'exprimer par une loi, cet état psychique étant unique en son genre, et ne devant plus se reproduire jamais.» Op. cit., p. 179.

(22) «La filosofía del porvenir a que Machado se refiere, filosofía existencialista, temporalista, pero de la que falta esa fe que él añora, no es sino un inmanentismo a secas, es decir, un deseo, una necesidad de Dios; un Dios en el corazón y sólo en el corazón; algo que él desea tener, pero que no tiene.» Sánchez Barbudo, A., «Ideas Filosóficas de Antonio Machado» en «Antonio Machado», ed. de R. Gullón y Allen W. Phillips, Madrid: Taurus, 1973, p. 198.

LA TIERRA DE ALVARGONZALEZ EN LA POETICA DE ANTONIO MACHADO

El 22 de febrero de 1939 muere en el hotel Bougnol-Quintana, de Collioure, lejos de la alta paramera, de los olivos cenicientos, del claro huerto donde madura el limonero, don Antonio Machado, el más entrañable de los poetas españoles contemporáneos. Unos días antes, como tantos de los vencidos, había atravesado la frontera por Cervère. Era el final de la más trágica expresión que puede tomar la lucha fratricida: la Guerra Civil.

En el número 9 de la *Revista Mundial de París,* correspondiente a enero de 1912, aparece un cuento-leyenda, firmado por Antonio Machado, que desarrolla en forma sencilla y en un lenguaje próximo al de las viejas consejas populares, el tema cainita en el marco campesino de las pobres tierras sorianas. La historia debía ser muy del agrado del poeta, ya que un poco más tarde —en abril del mismo año— aparecía en la revista *La Lectura* una versión en verso, un largo romance que, notablemente corregido y aumentado, alcanzaría su redacción definitiva en *Campos de Castilla:* La tierra de Alvargonzález.

Sin entrar en si la versión en prosa es la original o, como sostiene Carlos Beceiro, la primitiva redacción es el Romance tal como aparece en *La Lectura,* estando el cuento tejido sobre esta versión poética (con lo que tendríamos no un proceso de poetización de una prosa, sino de prosificación de un poema), lo que sí resulta en todo caso extraño es que, cuando el influjo de la poesía posmodernista incita a cultivar una lírica pura, Machado se enfrenta con un tema que también desarrolla en prosa —y que es eminentemente narrativo—, en aparente regresión a actitudes poéticas propias del romanticismo. Claro que Machado no renunció nunca a la veta romántica. Así sus *Proverbios y Cantares* tienen una intención sentenciosa y filosófica no demasiado lejana —en cuanto a la intención y no en cuanto a los respectivos pensamientos— al tipo de poesía senten-

closa y filosófica que, en la anterior centuria, había cultivado el entonces ya un tanto olvidado y menospreciado Ramón de Campoamor. Por otra parte, el volcar en poesía una serie de preocupaciones morales, religiosas o políticas —cosa muy propia de Machado— lo era también de los románticos (recordemos a Espronceda y Núñez de Arce). De ahí que tampoco debería extrañarnos o escandalizarnos, como hicieron y siguen haciendo *los poetas puros*, que Machado se decidiera a narrarnos una historia en una serie de romances, como José Zorrilla o el Duque de Rivas.

No pretendo ser original al señalar estas influencias de escritores románticos en Machado. Solamente resaltar que el poeta de *Campos de Castilla* nunca rompió del todo con un pasado poético y que, si bien su lenguaje y su pensamiento tiene un sello personal muy distinto del que era propio de los escritores anteriormente citados y mucho más cercano al de los hombres de su propia generación, en su concepción general de la poesía no se produce la ruptura y el rechazo que la generación modernista y posmodernista siente por la poesía romántica, sin otra excepción que la del intimismo becqueriano. También en Machado la huella de Bécquer —sobre todo en su primera obra—, así como la de Rosalía —evidente en la subjetivación del paisaje: en sentir el paisaje como propia emoción— ocupan un lugar primordial. Pero aparte de estas influencias comunes podemos resaltar en Machado esta cercanía a poetas rechazados entonces por la moda literaria y que —para mí— es más profunda y significativa que la del propio modernismo, patente tan sólo en algunos poemas y a través de algunos giros lingüísticos y algunas influencias métricas.

Naturalmente, Machado, hombre de su tiempo, no puede estar al margen de la preocupación, muy propia de su generación, de «lo específico poético». En *Juan de Mairena*, expresa esta preocupación con ese fino matiz irónico que informa su última obra. *El siglo XVIII —habla Juan de Maire—piensa, con D'Alembert, que «es sólo bueno en verso lo que sería excelente en prosa». D'Alembert era, como Diderot, un paradojista muy de su tiempo. Un siglo antes, el maestro de Filosofía de M. Jordain había dicho: «Tout ce qui n'est poin vers este prose»; es decir, lo contrario de una paradoja; una verdad de Pero Grullo. Y un siglo después, Mallarmé, de acuerdo con el maestro de M. Jordain, piensa absolutamente lo contrario que D'Alembert: que sólo es bueno en poesía, lo que de ningún modo puede ser algo en prosa.* Y termina Machado, en una nota a las consideraciones de Mairena: *Juan de Mairena no alcanzó el reciente debate sobre «poesía pura», en el cual no fue D'Alembert, sino M. De la Palisse, quien dijo la última pa-*

labra: Poesía pura es lo que resta después de quitar a la poesía toda su impureza.

Gedeónico, habría comentado Mairena, «porque para eliminar de cuanto se vende por poesía la ganga o escoria antipoética que lo acompaña, habría que saber lo que no es poesía, y para ello saber, anticipadamente, lo que es poesía. Si lo supiéramos, señores, la experiencia sería un tanto superflua, pero no exenta de amenidad. Mas verdad es que no lo sabemos y que la experiencia parece irrealizable». Así habla Mairena, aunque con alguna anterioridad defina la poesía como diálogo del hombre con el tiempo, y llama «poeta puro» a quien logra vaciar el suyo para entendérselas a solas con él, o casi a solas. Pero esto —añadimos— es una aproximación, no una definición de esencias inmutables.

Puede que ante versos como

Pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto,
hundidos, recelosos, movibles; y trazadas
cual arco de ballesta, en el semblante enjuto
de pómulos salientes, las cejas muy pobladas.

el Machado que escribió en el prólogo de las *Soledades* que «este es el primer libro español del que está íntegramente prescrito lo anecdótico» hubiese afirmado, como Serrano Poncela *(A. Machado. Su mundo y su obra)* que eso «no es poesía, ciertamente. Son materiales para una topología hispánica...», Lo que ocurre es que el Machado que escribió el prólogo de las *Soledades,* tuvo tiempo de revisar sus propios conceptos y renunciar a afirmaciones categóricas muy propias de la juventud, cosa que al parecer no han sabido hacer Serrano Poncela y tanto y tantos críticos actuales, no obstante lo mucho que ha rodado el mundo desde los felices veinte a estos tiempos no tan felices en que nos ha tocado escribir. En otras palabras, Machado conforme vivía y maduraba tuvo tiempo de considerar que tipologías de ese género llenan los poemas homéricos o los versos de Berceo, para limitarnos a dos ejemplos distantes de lo que convencionalmente viene considerándose como poesía. Y es esto lo que lleva al zumbón Mairena a relativizar «lo específico poético», del que tenían un concepto tan puro y celoso algunos poetas de su generación y —sobre todo— los de la generación joven que entonces irrumpía, sometiéndolo a la paradoja de los juicios contradictorios históricos en el pasaje de D'Alembert y Mallarmé que antes citamos. Y es así como Machado, con su proverbial humildad, dicta una lección a aquellos críticos que después juzgarían su obra en base a concepciones ina-

movibles. La estética, vendrá a decirnos, no es un valor absoluto, sino relativo: está más cerca de la Dialéctica que de la Metafísica.

La Tierra de Alvargonzález ha sido considerada por muchos como un error de Machado, un mal paso que, afortunadamente, queda como un aislado hito en su obra poética. Frente a esta postura, considero que el largo poema es uno de los más significativos de toda la obra machadiana, y uno de los que mejor encarnan su personal concepto de poesía.

En el prólogo de *Páginas escogidas*, de 1917, dice Machado «Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas del eterno humano, historias animadas que siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo romance. A este propósito responde *La Tierra de Alvargonzález*».

El hecho de que quedase como única obra de este proyectado Romancero *La tierra de Alvargonzález* y el empleo del verbo en pasado (Y pensé...) lleva a Sánchez Barbudo *(Los poemas de Antonio Machado)* a aventurar que, en el 1917, Machado había abandonado esta idea que tenía de la misión del poeta e, incluso, que como Cernuda, podría considerar que *La tierra de Alvargonzález* era un fracaso. Digo intencionadamente que Sánchez Barbudo aventura, ya que su opinión me parece bastante aventurada.

En primer lugar, que Machado no realizase el anunciado Romancero no nos permite afirmar que se deba a un cambio de actitudes respecto a sus afirmaciones en relación con *La tierra de Alvargonzález.* Más bien que a un cambio de actitudes deberíamos, según mi opinión, referirnos a un cambio de circunstancia vital. Estoy haciendo mención al hecho importantísimo de la muerte de Leonor y el consiguiente traslado a tierras de Baeza.

Natural me parece que la muerte de Leonor incidiese profundamente en el ánimo del poeta, llevándole al desahogo lírico y al cultivo de una poesía más subjetiva y personal. Por otra parte, su estancia en Baeza le ponen mucho más directamente en contacto que sus anteriores experiencias con

«esa España inferior que ora y bosteza
vieja y tahur, zaragatera y triste...»

la España de los latifundios y la miseria, de los caciques y las sangrantes diferencias sociales; la triste herencia del «orden canovista» levantado, como tantas y tantas veces se levantan estos «órdenes», sobre el pedestal de la injusticia. El choque que la fina

sensibilidad de Machado tuvo al contacto con esta sórdida España del Sur queda reflejado en una carta a Unamuno, recogida por Aurora Albornoz *(Cultura y Sociedad)* y que podría fecharse hacia el 1913. En esta carta, llena de pesimismo y amargura, Machado nos dirá que «en esta tierra —una de las más fértiles de España— el hombre del campo emigra con las manos libres a buscar el pan, en condiciones trágicas, en América y en Africa». «En Soria fundamos un periodiquillo para aficionar a la gente a la lectura y allí tiene usted algunos lectores. Aquí no se puede hacer nada. Las gentes de esta tierra —lo digo con tristeza porque, al fin, son de mi familia —tienen el alma absolutamente impermeable.» «Es la comarca más rica de Jaén y está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la ruleta.» «Una población rural, encanallada por la iglesia y completamente huera.» «Cuando se vive en estos páramos espirituales, no se puede escribir nada nuevo, porque necesita uno la indignación para no helarse también. Además, esto es España más que el Ateneo de Madrid.» «Comprendo también su repulsión por esos mandangas y garliborleos de los modernistas cortesanos. A esos jóvenes les llevaría yo a la Alpujarra y los dejaría un par de años allí. Creo que esto sería más útil que pensionarlos para estudiar en la Sorbona. Muchos desaparecerían del mundo de las letras, pero acaso alguno encontraría acentos más hondos y verdaderos.»

Las frases entresacadas de esta carta nos explican que Machado, junto con los desahogos líricos a que le llevaba su tristeza por la desaparición de Leonor, cultive también una poesía que es otro desahogo —no tan lírico si se quiere, pero sí poético— de la náusea que le produce la España que vislumbra desde su rincón de Baeza. Es el Machado político-social que tanto había de influir —más como bandera que como modelo— en la poesía española de los años 50-60. Pero el que estas circunstancias vitales muevan a Machado a cultivar un tipo de poesía distinta del proyectado Romancero al que se refiere cuando compone *La Tierra de Alvargonzález,* no nos autoriza a afirmar —como hace Sánchez Barbudo— que Machado hubiese repudiado por antipoético este proyecto.

Pero hay más. Es precisamente por estas fechas cuando Machado comienza a interesarse de una forma cada vez más apasionada y sistemática por la filosofía. El resultado será una cierta marginación de su obra poética en favor de ese género de difícil clasificación, un tanto híbrido de literatura y ensayo, que son *Los Complementarios.* Este nuevo interés puede también explicar el abandono de un proyecto que, por su ambición, exigiría una dedicación a la poesía que Machado, a partir de entonces, no iba a tener.

Creo que para saber si Machado consideraba o no erróneo el camino que supone *La Tierra de Alvargonzález,* nos conviene, antes que perdernos en suposiciones personales, analizar los diversos juicios que sobre la poesía hace el Machado posterior a 1917. Las prosas del poeta nos brindan un material, si no demasiado abundante, sí bastante uniforme dentro del tono irónico y paradójico que caracteriza esta última parte de su obra.

Si consideramos las referencias que Machado dedica a la poesía y a la poética, tanto directamente como mediante sus *Complementarios* Abel Martín y Juan de Mairena, llegamos a las siguientes conclusiones:

1.° Frente a un sentido elitista de la poesía, patente, por ejemplo, en Juan Ramón, Machado defiende una concepción mucho más amplia y popular. Así, más que un arte dedicado «a la minoría, siempre» Machado tiende a una dignificación de la mayoría mediante el arte y la cultura.

«Escribir para el pueblo —dice Machado— ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos, claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabamos nunca de conocer. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes, en España; Skakespeare, en Inglaterra; Tolstoy, en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra.»

2.° Pero no sólo considera Machado que el arte debe de tender al pueblo, que este es el destino de las auténticas obras maestras, sino que considera que es en el pueblo, en lo popular, donde el arte tiene su auténtica fuente y raíz. «En nuestra literatura —decía Mairena— todo lo que no es folklore es pedantería.» Mairena entendía por folklore «en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora».

3.° Es lógico, dado los anteriores supuestos, que Machado desconfíe del artista encerrado en su torre de marfil y «del arte por el arte». «Si un hombre dedicado a pintar flores en una cafetera —o a esculpir quimeras en una copa— nos parece un artista disminuido, el hombre que cultiva el arte por el arte nos parece algo tan fantástico y absurdo como una mosca que pretendiera cazarse a sí

misma. Por lo demás, erigir el arte en fin, no es ennoblecerlo, sino degradarlo. Ni el reino de los fines ni el reino de Dios son de este mundo.»

4.° De los anteriores puntos, es fácil deducir que Machado prefiera una expresión popular a una expresión *hermética*: «Cuando se ponga de moda el hablar claro, ¡veremos!, como dicen en Aragón. Veremos lo que pasa cuando lo distinguido, lo aristocrático y lo verdaderamente hazañoso sea hacerse comprender de todo el mundo sin decir demasiadas tonterías.» «El encanto inefable de la poesía, que es, como alguien certeramente ha señalado, un resultado de las palabras, se da por añadidura en premio a una expresión justa y directa de lo que se dice.» «Lo natural suele ser en poesía lo bien dicho y, en general, la solución más elegante del problema de la expresión.» «Sabed que en poesía —sobre todo en poesía— no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian, y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos.»

Por lo mismo Machado se siente un poeta muy inclinado a respetar la tradición y a desconfiar de las novedades. Desconfía «de ese snobismo para el cual sólo es nuevo el traje que lleva todavía la etiqueta del sastre, y es sólo un elegante quien aquí lo usa». Y aconseja que se disuada «de ese snobismo de papanatas que aguarda la novedad caída del cielo, la cual sería de una abrumadora vejez cósmica, sino que os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nuevas estructuras, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra.» «Pasado que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir.»

5.° Poeta que se dirige al pueblo, que busca la raíz de su poesía en lo popular, que desconfía tanto del artista encerrado en su torre de marfil como del «snob» coleccionista de novedades, que cree en una tradición viva y en la suprema elegancia de la naturalidad, Machado será también un defensor de una poesía más sensitiva y emotiva que intelectual, y de las formas sencillas y tradicionales. «Sólo el sentimiento es creador —dirá—. Las ideas se destruyen y pasan. En realidad, ni las ideas de los pensadores ni las imágenes de los poetas son nada fuera del sentimiento del que nacen. Una idea no vale más que una metáfora; generalmente, vale menos. La pura ideología y la fría imaginativa son deleznables.»

En cuanto a la forma, Machado se muestra partidario de «las formas sencillas y populares que nos pongan de resalto cuanto hay de esencial en el arte lírico». Defiende la poesía rimada, viendo con agudeza la función temporal del verso tradicional, y habla del Romance como de «el verso que regalan las musas al poeta, y que es el verso temporal por excelencia».

6.° Porque la temporalidad y la heterogeneidad serán para Machado la esencia misma de la poesía. «El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo.» Machado contrapone el pensamiento lógico o matemático, esencialmente homogeneizador, al pensamiento poético, heterogeneizador. De ahí el papel que lo intuitivo y sensible juega en la poesía, en esa operación inversa a la lógica que pretende devolver al ser su contenido. Y esta riqueza en la intuición y en la imagen sensible, vivenciada, es esencial para que el poeta consiga su fin, que no es otro que el de intemporalizar el propio tiempo vital del poeta. Porque para Machado la poesía es ante todo y sobre todo palabra en el tiempo.

En su célebre ataque al barroco español, Machado, por boca de Mairena, señala como defecto de este movimiento:

1.° Su gran pobreza de intuición.

2.° Su culto a lo artificioso y su desdeño de lo natural.

3.° Su carencia y temporalidad.

4.° Su culto a lo difícil artificial y su ignorancia de las dificultades reales.

5.° Su carencia de gracia.

6.° Su culto supersticioso a lo aristocrático.

Creo que si se compara este inventario de «defectos» que Machado atribuye al barroco, con las características que yo he señalado en la poética de Machado, en base a sus propias citas, se encontrará una semejanza que no puede deberse a la simple coincidencia, y que podemos afirmar, sin que se nos pueda tachar de aventurados, que Machado busca en la poesía lo popular, lo que gusta al pueblo y tiene su más honda fuente en el pueblo —incluso una forma de expresión poética eminentemente popular como es el romance—; que desprecia lo artificioso a favor de lo natural; que busca una poesía emotiva y vivencial frente a juegos intelectuales; que una idea, para que sea poética tiene que expresarse a través de una representación sensible. Y que el tiempo es la temática, la entraña misma de la poesía.

Pienso que un gran poeta como Cernuda está en su derecho de no

gustar de otro gran poeta, como es Machado, en virtud de los postulados de su propia poética; de la misma manera que Machado, en virtud de su propia poética, podría no gustar de los poemas de Cernuda lo mismo que no gustaba de los de esos grandísimos poetas que fueron Góngora y Quevedo. Lo que, repito, me parece aventurado es afirmar que Machado no gustaba de uno de sus poemas, por el simple hecho de que dicho poema no esté de acuerdo con la estética del comentarista, aun correspondiendo plenamente con el concepto que, de lo que debía ser la poesía, tenía el propio Machado.

«Pensé —repetimos esta cita de Machado, para recalcar que contra lo que se ha querido hacer ver, responde al más profundo sentir de lo que Machado entendía por poesía— que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde *La Tierra de Alvargonzález*... Mis romances no arrancan de las gestas heroicas, sino del pueblo que les compuso, de la tierra donde se cantaron; mis romances miran lo elemental humano, el campo de Castilla y el Libro Primero de Moisés, llamado Genesis.»

Ha quedado claro la preferencia de Machado por el romance: intentemos desmenuzar los motivos.

El romance es una forma métrica que, por su funcionalidad, está muy en relación con la distribución de la palabra en el tiempo. Nacido para transmitirse mediante una tradición oral, acompañado de la música, la rima tiene ante todo una misión nemotécnica, y otra más sutil, que recuerda el propio Machado, de unir a través de un puente temporal conceptos dispares. La métrica y rítmica es de la más idóneas —por no decir la más idónea— a que puede someterse el castellano. Volviendo a la rima en asonante, es mucho más fácil, sencilla y, por eso mismo, natural que una combinación acosonantada. De ahí que sea la más adoptada por el pueblo, la más frecuente en las composiciones populares. La existencia de una única rima aumenta su musicalidad, y da esa impresión de monotonía —lo siempre igual y siempre diferente, tal el agua de los ríos o de la lluvia— tan cara al poeta.

(dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día;
hoy es lo mismo que ayer.)

En esta monotonía de la cantinela del romance lo que le da esa impresión de temporalidad definitiva. Pero lo temporal está no sólo en su estructura, sino en su propia historia. Forma derivada de la primera manifestación literaria castellana, forma adoptada por el pueblo, en razón de su sencillez y naturalidad, es también propia de las tierras que iban a constituir el núcleo aglutinante de lo español. Están, pues, unidos al nacimiento de nuestra lengua y de nuestra historia. Y es esto lo que da una nueva dimensión a la temporalidad del romance: La temporalidad histórica, que viene a enriquecer este sentido de temporalidad intrínseca de su estructura que antes hemos señalado.

Pasando ya al análisis de *La Tierra de Alvargonzález,* una vez señalada la coherencia de esta idea de construir un nuevo Romancero dentro del pensamiento de Machado, vamos a señalar sus principales rasgos y su relación con los más característicos temas y motivos del autor.

1.° La degradación histórica. El sentido temporal viene marcado por la más absoluta decadencia.

Recordemos el principio del poema:

Siendo mozo Alvargonzález,
dueño de mediana hacienda,
que en otras tierras se dice
bienestar y aquí opulencia,
en la feria de Berlanga
prendóse de una doncella
y la tomó por mujer
al año de conocerla.

El tono está directamente inspirado por el de los cantares de ciego. El cantar de ciego supone un degradación del primitivo romance. El ciego se nos presenta como un juglar degradado; el primitivo cantor del poema, de la canción de gesta, se dirige a una casta aristocrática y guerrera, que ocupa la cúspide de la pirámide social. El juglar, cantor de romances, se dirige al pueblo. Hay ya un descenso en la función social del cantor. Pero este descenso se acentúa cuando, siglo después, el mendigo ciego dirige su canción a los elementos más bajos y marginados de la escala social, en un lenguaje que también ha sufrido un inmenso deterioro.

Pero esta degradación no es sólo del autor del poema y del público al que el poema se dirige. Alcanza también a la temática del poema. El tema del romancero tradicional es épico. Son las grandes hazañas de los héroes guerreros, que se presentan como espejo de virtudes dentro de la sociedad que produce esta clase de poema.

El romance de ciego ha perdido al héroe guerrero y toma como protagonista de sus hazañas a un hombre de pueblo, un hombre de pueblo generalmente al margen de la ley, ya que la hazaña cantada por el romance de ciego suele ser el crimen de sangre.

Un crimen de sangre —el más horrible para la conciencia popular: el parricidio— es también el tema de *La Tierra de Alvargonzález*. Machado sigue, pues, de una manera muy consciente, este camino de la degradación que lleva del viejo Romancero a la copla de cordel. Con ello, la meditación —meditación no lógica, sino poética, hecha de sensaciones y emociones; del manejo de un viejo vehículo literario aplicado a una estructura diferente y degradada— sobre el tiempo histórico se tiñe de ese sentimiento que informa la obra de los hombres de su generación, para los que este tiempo histórico español es un largo camino hacia la más absoluta decadencia.

2.° La decadencia de un paisaje. La decadencia se hace palpable en la contemplación del paisaje castellano. Este tiempo histórico que conduce de la grandeza a la miseria, que ha llevado al vehículo de la gesta histórica a ser el vehículo con que ciegos mendigos cantan crímenes sangrientos y ruines, es el que ha deteriorado también un paisaje —el de los campos de la gesta—, convirtiéndolo en estos campos malditos y desolados que llenan de melancolía el espíritu del poeta.

El paisaje para Machado guarda en su configuración restos de la antigua historia gloriosa, de su historia del cantar épico:

La hermosa tierra de España
adusta, fina y guerrera
Castilla, de largos ríos,
tiene un puñado de Sierras
entre Soria y Burgos como
reducto de fortaleza,
como yelmos crestonados
y Urbión es una cimera.

Fortalezas, yelmos crestonados, cimera. Referencias a un pasado histórico que el paisaje parece aún conservar cristalizado en piedra. Es esta pervivencia, este saber del tiempo histórico que tiene el poeta, contemplador de este paisaje testigo de las antiguas gestas, la que se proyecta en su percepción configurando la roca informe, la piedra, en estos símbolos guerreros, lo mismo que proyectamos nuestras vivencias más profundas en las informes manchas del Rorschach. El no ver esto, el considerar estas imágenes como simple producto de una moda literaria que hoy no nos parece de buen gusto y malogra la sencillez de la descripción, supone el no ir más allá de las modas; el

no darse cuenta que el poeta no está con esta clase de imágenes ejerciendo una simple función retórica —desgraciadamente la más abundante en la poesía—, sino dando a su voz una dimensión temporal, que es la que en última instancia concede a la descripción su valor poético.

Todo el paisaje soriano de Machado está salpicado de este género de imágenes. Unas veces son referencias al lejano origen guerrero, a la épica del cantar de gesta y del romance. Tenemos:

la redonda loma cual recamado escudo,
y cárdenos alcores sobre la parda tierra
—harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra—

de *A orillas del Duero;* o —también de *A orillas del Duero*— ese fantasma errante «de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra». Otras veces —«Por tierras de España»— será el «arquero / la forma de un inmenso centauro flechador», el que se presenta como numen sanguinario y fiero de estos campos. Y no sólo el campo: ríos y ciudades tienen también este carácter épico. El Duero «traza / su curva de ballesta, en torno a Soria»; Soria será «una barbacana / hacia Aragón en castellana tierra...»

Otras referencias no serán tan directamente bélicas, sino que tomarán la forma de animales, símbolos de esta nobleza, de este héroe superior que encarna la esencia histórica de Castilla. Tendremos los agudos lebreles, las águilas caudales, los pacientes toros.

Finalmente servirán también de referencia las virtudes de estos hombres, de este pueblo de señores perdidos, como calificativos a inanimados elementos del paisaje. La tierra «triste y noble», la «adusta» tierra; los «agrios» serrijones; los «infinitos» páramos...

Todos estos elementos están destinados a insuflar en el paisaje reflejos de esta pasada grandeza de la Castilla histórica, solar del romancero. Pero estos son vestigios históricos, porque hoy, junto donde reina el águila, busca el cuervo su infesto expolario; junto a las imágenes guerreras, estas tierras también nos ofrecen las de la pobreza y descomposición; y si a veces la tierra se nos presenta como evocación de arreos de un pasado guerrero, otras son «tosco sayal de campesina», o «retazos de estemeñas pardas»; los colores serán los colores de la humildad, la monotonía, la pobreza, la decadencia —pardo, gris, herrumbre, plata...—, los adjetivos insistirán en esta melancolía visión —sierras calvas, tierra árida y fría, esquelética y sequiza, estéril y raída—. Es la pobreza del presente sobre la que tan sólo hacen que superponerse, como visiones fantasmagóricas, aquellos restos de las glorias pasadas.

El nuevo romance, el romance que canta no la heroica epopeya, sino el crimen sórdido y artero, el romance que canta un ciego ante los torpes y agrios dibujos de un pintado cartelón, es el que corresponde a esta tierra degradada, degradada por las talas, el pastoreo, el paso implacable de los años... estas pobres tierras que harán exclamar al poeta:

¡Oh tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!
Páramo que cruza el lobo
aullando a la luna clara
de bosque a bosque, baldíos
llenos de peñas rodadas,
donde roída de buitres
brilla una osamenta blanca;
pobres campos solitarios
sin caminos ni posadas
¡oh pobres campos malditos
pobres campos de mi patria!

3.º El hombre degradado. La tierra degradada es sólo el telón de fondo sobre el que este nuevo juglar cuenta su historia. Y esta historia es la de la más profunda degradación humana: la historia del primero de los crímenes.

Machado hace referencia expresa, al hablar de *La Tierra de Alvargonzález,* al libro del Génesis. Con independencia de algunas alusiones al sueño de Jacob, y de forma más indirecta a la historia de José, el motivo bíblico que inspira directamente *La Tierra de Alvargonzález* es el tema Cainita.

Naturalmente, este es un tema subyacente, ya que la historia narrada es una historia que se presenta en un tiempo próximo al del narrador y en el marco de las tierras sorianas. Es la historia del romance de ciego al que antes hicimos referencia. Pero esta historia, que puede ser real, está narrada con una serie de alusiones fantásticas que le prestan su aire de vieja leyenda y la entroncan directamente con los viejos mitos.

La historia real es la de un parricidio. Posiblemente Machado tuvo conocimiento de algún crimen campesino que le impresionó profundamente, ya que en *Campos de Castilla* hace varias referencias a este «hombre malo del campo y de la aldea —capaz de insanos vicios y

crímenes bestiales». En *Un criminal* recoge un hecho similar al de *La Tiera de Alvargonzález:* la muerte del padre, para heredarlo, empleando el mismo instrumento para el crimen; el hacha de hierro. Pero si en *Un criminal* todos los elementos manejados son absolutamente realistas, en el largo romance están envueltos en un clima de fantasía y de leyenda.

Sobre la descripción realista de la historia, Machado va yuxtaponiendo estos elementos fantásticos —sueños, apariciones, coplas que canta el pueblo o que parece decir el agua— que envuelven este cuadro realista en un ambiente onívico e irreal, dándole ese tono intemporal, de lo eterno humano, que tienen los mitos. Posiblemente el poeta, gran admirador de Shakespeare, tuviese muy en cuenta al hacer su poema el procedimiento usado por el autor inglés para dar ese clima atemporal y mítico a algunas de sus obras, muy concretamente a *La tragedia de Macbeth.* Como en Macbeth, los remordimientos de los asesinos se personalizan en silenciosas apariciones. Como en Macbeth, «las hadas hilanderas», las parcas, han tejido desde el principio de la historia el trágico destino de los hombres.

Hay un trágico destino común a todos los humanos. Es el paso del tiempo, ese eterno fluir del agua que arrastra al hombre hacia la muerte. El hombre duerme, sueña a la vera de la fuente. En la simbología del poema, el agua que fluye, el agua que canta o cuenta la historia es la vida, la vida hecha de tiempo, que lleva hacia esa otra agua quieta, eterna e inmutable: la Estigia, la Laguna Negra.

El tiempo está presente a lo largo de todo el poema. El tiempo que lo cambia, que todo lo transforma, pero que en su unicidad, hace que todo permanezca. Cambia la naturaleza. Las estaciones se suceden a las estaciones. En este sentido, *La Tierra de Alvargonzález* se nos presenta como un Libro de Horas, con líricas referencias a los ciclos agrícolas. Otoño, Primavera, Invierno y Estío tienen su lugar en el poema. Pero esta presencia del cambio de las estaciones, aunque enmarque real en cuanto descripción paisajística de las tierras del poema, sirven para concederle su clima de temporalidad, de lo fugitivo en lo permanente.

Es en este sentido donde el mito se introduce en el poema. Ese crimen lugareño es viejo como el mundo. Alvargonzález es el bíblico Dios, que acepta los sacrificios de uno de sus hijos y rechaza los del otro. Tan sólo uno de los hermanos será capaz de hacer brotar el fuego del hogar. Los hijos de Caín, la maldición de los hijos de Caín está en esos hermanos asesinos que en vano se inclinan sobre

los surcos, que en vano trabajan la tierra, porque, como canta el pueblo

«Cuando el asesino labre
será su labor pesada;
antes que un surco en la tierra
tendrá una arruga en la cara.»

Los hombres pasan. La vida es como un sueño junto a una clara fuente. Pero como las primaveras se suceden a las primaveras, los hombres se suceden a los hombres. Y esa fugacidad de la vida, ese pasar de la alegría de la boda, del soñar la figura rosada y risueña del primer hijo, a las aguas profundas de la muerte, choca con ese otro misterio de lo eterno humano que, como el viejo crimen bíblico, a lo largo de los tiempos, a través de los hombres y los hombres, permanece inmutable.

Y otra vez Machado engarza lo particular, la propia visión lírica individual, con esa visión colectiva de la patria, tan propia del 98.

Esa familia soriana que Machado pinta en *La Tierra de Alvargonzález* no sólo nos muestra a través de las referencias míticas algo relacionado con lo eterno humano, sino que, mediante unas alusiones precisas, lleva al lector a considerar la historia del pueblo español, a meditar sobre los hechos que originaron esta historia degradada a la que hicimos referencia.

Varias veces Machado sostiene en sus escritos la necesidad de acudir al pueblo de entender al pueblo —ese pueblo labriego, campesino, que en su época constituye la gran mayoría de los españoles— si realmente quiere comprenderse de verdad a España. «Los elementos dominantes en España —dirá Machado— son esencial y casi exclusivamente rurales. Una visión superficial de la vida española parece sostener implícita la afirmación contraria. Clásico es ya el cuadro de la España que sufre y trabaja, arrancando con sudor el pan a la tierra y sobre cuyas nobles espaldas viven unas cuantas colonias parasitarias de ociosos y mangoneadores. ¿Es esto cierto? Concedámoslo. Pero bien pudiéramos corregir el cuadro pintado, a nuestra vez, a este mismo campesino envilecido y explotado, luciendo pomposos y honoríficos disfraces y encaramado en las cumbres del poder.» Con agudeza señala Machado la clave de una política minada por vicios que tienen su origen en una determinada estructura agraria. «De los elementos que nos empuja —no dirigen, porque no pueden dirigir lo inconsciente—, que nos mueve o arrastra a un porvenir más o menos catastrófico, están ausentes las huellas de ciudadanía. Ambos

son campesinos. Estos elementos son la política y la Iglesia o, por decirlo claramente, los caciques y los curas. En algunos casos los vemos confundidos. En otros, diferenciados; a veces, en pugna; pero siempre compartiendo el dominio, sobreponiéndose, dando el color, el carácter, marcando la dirección de la vida nacional.»

La visión que Machado tiene de este pueblo español no es precisamente idílica. Si —dirá— «de las ciudades pasamos a los pueblos, y de los pueblos a las aldeas y a los campos dande florecen los crímenes sangrientos y brutales, sentimos que crece la hostilidad del medio, se agrava el encono de las pasiones y es más denso y sofocante la atmósfera de odio que se respira».

Pero porque Machado sabe que la ruindad española sólo puede explicarse desde esta ruindad campesina producto de nuestra estructura agraria, ve la necesidad de «enviar también investigadores del alma campesina, hombres que vayan no sólo a enseñar, sino a aprender» a este campo abandonado.

Y es así como se acerca a uno de esos crímenes sangrientos y brutales para, a través de ese conocer vivencial e intuitivo que es el poema, aproximarse no sólo a la esencia del hombre abstracto, sino a ese hombre concreto que es el español. Para comprender, a través de la poesía, esa larga degradación (del Romancero al cantar de ciego; de la tierra de las águilas caudales a los páramos, por donde el cuervo busca su infecto expoliario) que es la historia de esas tierras: nuestra historia.

Nos muestra Machado en primer lugar una sociedad inmóvil, rígidamente estratificada, donde cada hombre tiene fijado su destino desde la cuna.

Feliz vivió Alvargonzález
en el amor de su tierra.
Naciéronle tres varones
que en el campo son riqueza
y, ya crecidos, los puso
uno a cultivar la huerta,
otro a cuidar los merinos
y dio el menor a la Iglesia.

Pero bajo esa quietud inmovilista se esconde algo tremendamente dinámico, algo que hará saltar esa falsa placidez de la aldea, tan cantada por los desengañados poetas cortesanos. Y es precisamente ese vicio que estos desengañados poetas señalan como caracterís-

tico de la Corte y que Machado, agudamente —en este aquí y ahora de lo español, tan característico de toda su poesía—, hace radicar en la aldea, el que dará su dinámica de tragedia a la falsa e inmovil placidez del cuadro campesino, el que marcará para siempre estos campos con la maldición de la sangre derramada. Bajo la quietud de la cantada Arcadia, agazapada como un animal traicionero, se encuentra la codicia.

El numen de estos campos es sanguinario y fiero
al declinar la tarde, sobre el remoto alcor
veréis agigantarse la sombra de un arquero
la forma de un inmenso centauro flechador.
Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
—no fue por estos campos el bíblico jardín—
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín.

Sí; es la codicia, ese cuervo de negras alas (Machado gusta de las alegorías, esa —para Elliot— máxima capacidad del poeta de reflejar conceptos abstractos en imágenes sensibles); es la codicia, digo, la que va a romper ese falso inmovilismo de la historia —de nuestra historia—, llevándonos a través del odio y de la envidia al violento estallido del crimen cainita.

Machado, como en la obsesión de un lejano sueño infantil, verá en una lejana tarde parda y fría de invierno, en un cartel de la clase «a Caín / fugitivo y muerto Abel / junto a una mancha carmín». Esa sombra de Caín es una de sus obsesiones. ¿Y cómo no iba a serlo para un hombre del 98, para un hombre que ha visto los últimos años de la historia de su patria con una grotesca e ininterrumpida sucesión de luchas civiles? Y es a este tema del cainismo al que dedica el más largo de sus poemas. Pues bien, aún habrá críticos que considerarán que este poema queda un tanto alejado de su obra...

Cuando don Ramón Menéndez Pidal dice que «*La Tierra de Alvargonzález,* de A. Machado es otra obra moderna del romancero moderno, pero cuyo vuelo poético lleva pesado plomo: la elementalidad vulgar de un parricidio a secas, sin la profundidad del crimen de Caín, que Machado imita» está, ciertamente, ejercitando una de las más señaladas prerrogativas del erudito especializado: la de la más crasa incomprensión de todo aquello que no entra en el campo de su especialidad. Porque es precisamente esta elementalidad vulgar del parricidio la que da al romance su último sentido. Es la degrada-

ción de un mito histórico la que hace vivo y auténtico —no mera guardarropía imitativa— *La Tierra de Alvargonzález.*

Y es esta temática fratricida la que nos explica un paisaje y un empobrecimiento físico y moral. Todo dentro de una perfecta unidad, de un contexto en el que cada símbolo se abre a la múltiple interpretación que nos ofrece el mundo de Machado.

En esta tierra empobrecida por los odios fratricidas que Machado nos pinta en su poema, vaga, fantasmagórica, la sombra «del viajero / que se fue a lejanas tierras». Es el viajero la figura que nos introduce al mundo poético de Antonio Machado. Recordemos:

«Está en la sala familiar, sombría,
y entre nosotros, el querido hermano
que en el sueño infantil de un claro día
vimos partir hacia un país lejano.»

También Miguel, el menor de los Alvargonzález, el viajero, que partió a lejanas tierras, vuelve un día a la tierra pobre y ensangrentada. Largos años de exilio, largos ringleros de españoles arrojados de su patria por sus ideas o por su hambre, parecen volver con él. Machado hará que la tierra maldita, la tierra estéril de los asesinos, vaya a sus manos. El viajero echó —al fin— raíces en su propia patria.

En la tierra en que ha nacido
supo afincar el indiano;
por mujer a una doncella
rica y hermosa ha tomado.
La hacienda de Alvargonzález
ya es suya, que sus hermanos
todo lo vendieron: casa,
huerto, colmenar y campo.

¿Hay en este hombre que vuelve a la escena del crimen, en este inocente de la sangre derramada, una alusión a la España nueva que tanto deseaba el poeta?

Es posible; en todo caso, aquella obsesión por la angustia de la tierra abandonada iba a ser premonitoria. Como también iba a ser premonitoria aquella otra obsesión por la sangrienta historia a la que dedica el más extenso de sus poemas.

En el invierno de 1939, como tantos y tantos españoles al final de la más trágica expresión que puede tomar el odio cainita, la

guerra civil, Machado partía hacia una lejana tierra; la más lejana de todas las tierras, la de la forzada expatriación.

No habría de volver. En nuestra conciencia, dolorosamente, se clava hoy aquella copla de su poema, aquella copla que, trágica y profética, cantaba el pueblo...

«La tierra de Alvargonzález
se colmará de riqueza,
y el que la tierra ha labrado
no duerme bajo la tierra.»

ANTONIO MARTINEZ MENCHÉN

Avda. del Manzanares, 68, 7.° B
MADRID-11

LA PRIMERA VERSION DEL POEMA «CAMPOS DE SORIA», DE ANTONIO MACHADO

En los primeros meses del año 1912, año crucial —en lo humano y en lo literario— para Antonio Machado, un periódico de Madrid, *La Tribuna*, dio cabida dentro de sus páginas a una primera versión del poema «Campos de Soria», que el poeta incluyó poco después en su libro *Campos de Castilla*. Era la época de la enfermedad de su esposa, Leonor, que había de morir en agosto del mismo año. Miguel Pérez Ferrero se refiere a las inquietudes del poeta, que coartaban su inspiración, y escribe: «En lo que va de año apenas si ha publicado algo en «La Tribuna», diario de reciente fundación en Madrid».

La versión que damos a conocer ahora no ha sido recogida por Oreste Macrí en su edición de las *Poesie di Antonio Machado* obra de valor fundamental para el estudio de la obra machadiana y cuyas ediciones primera y segunda me ha tocado reseñar. Tampoco en la tercera y, por el momento, última edición, de 1969, aparece citada la versión que comentamos y, mucho menos, recogidas sus variantes.

El extenso poema «Campos de Soria», con sus nueve partes, es evidentemente una de las composiciones fundamentales del primer *Campos de Castilla*, que finalizaba con «La tierra de Alvargonzález» (CXIV, de *Poesías completas)* y en el que faltaban los poemas del CI al CVI, que el poeta incluyó cinco años después, en la primera edición de *Poesías completas*, de 1917. No figuraban, pues, todavía esos poemas de extraña profundidad que son «Orillas del Duero», «El Dios ibero» o «Las encinas».

Dentro del núcleo primitivo de 1912, y al lado de «Campos de Soria», los poemas esenciales son, sin duda alguna, «A orillas del Duero» (núm. XCVIII de *Poesías completas)*, «Por tierras de España» (XCIX) y «La tierra de Alvargonzález» (CXIV), dejando aparte el «Retrato» inicial, de muy diferente significación. Utilizando términos unamunianos, podríamos decir que los dos primeros conllevan un tema de paisaje y otro de paisanaje, y el último, en principio, un tema de

envidia campesina. Frente a ellos, «Campos de Soria» simboliza el amor, un tanto franciscano, hacia la tierra soriana que, de tierra por donde pasa la *sombra de Caín,* en poética denuncia, se alza a *mística y guerrera,* amada por el corazón del poeta. Son dos polaridades, cuya síntesis parece apuntarse en el último de los poemas citados, «La tierra de Alvargonzález», en que están presentes el tema de denuncia («mucha sangre de Caín tiene la gente labriega») y el tema del amor («tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma»), aunque este último tema aparezca muy débilmente y en versos que Machado añadió en el último momento.

«Campos de Soria» se publicó en el número 29 de *La Tribuna,* Madrid, 2 de marzo de 1912, y en su página segunda. Esta primera versión contiene sólo las seis primeras partes de las nueve que componen actualmente el largo poema. Pero, además, entre la 5.ª y la 6.ª, se incluye un poemita, el CXI de *Poesías completas,* que fue después segregado del conjunto por el poeta. Como este poemilla constituía un pequeño enigma, por lo que después diremos, respecto a su localización geográfica, su inclusión aquí, en «Campos de Soria», resulta reveladora.

Pero el poema, en esta versión de *La Tribuna,* se titula no «Campos de Soria», como en su versión definitiva, sino «*Tierras* de Soria». Advirtamos, en principio, ese gusto de Antonio Machado por la palabra *tierra.* Si repasamos los títulos de otras poesías, encontramos «Por tierras del Duero» —rectificado después en «Por tierras de España»— y «La tierra de Alvargonzález», a los que se sumó también, como vemos, «Tierras de Soria». En mi recuento de sustantivos de Antonio Machado, *tierra* aparece en 22 composiciones de *Soledades, Galerías y otros poemas* y en 45 de *Campos de Castilla,* en su extensión actual de *Poesías completas.* En cambio, *campo* sólo en 18 poemas de *Soledades* y en 33 de *Campos de Castilla.* No vamos a entrar aquí en ningún estudio semántico, que necesitaría abundante ejemplificación. Pero notemos que, en relación con *tierra* y siempre con menor utilización, la palabra *campos* se acerca más a la frecuencia de aquella en *Soledades, Galerías y otros poemas,* mientras decae en *Campos de Castilla.* Sin embargo, si comparamos las dos ediciones de *Campos de Castilla,* la primitiva de 1912 y la ampliada de 1917 en *Poesías completas, campos* vuelve a ganar en frecuencia, aunque sea escasamente. Se da, pues, un fenómeno de ida y vuelta, en relación con los intereses poéticos de las distintas épocas de producción del escritor. Pero, incluso en este momento, que va de 1908 —aparición del primer poema que podemos fechar, «Fantasía iconográfica»— y 1912, fecha de la publicación del libro, da la impresión

de que en el estado naciente de la creación, en lo que pudiéramos llamar la obra en bruto, a Antonio Machado se le ofrece a la mente la palabra *tierra*, que —unas veces— rectifica secundariamente en *campos*, pero que otras mantiene tenazmente, en su voluntad de estilo.

El cambio de título está determinado, por otra parte, por la analogía con el título general del libro, *Campos de Castilla*, título que, como es sabido, procede de su primer poema afectivo, «A orillas del Duero» (XCVIII de P. C.) que tuvo ese encabezamiento en su primera aparición en *La Lectura*, 1910. Si tenemos en cuenta esa particularidad y, además, el paralelismo de titulación de los dos poemas —«Campos de Castilla» y «Campos de Soria—, podemos intuir veladamente que Antonio Machado quiso ponerlos en correlación. En ambos hay una visión de Soria, muy particularizada en el primero, con su aspecto material de apuntes y meditaciones de un paseo hasta la altura de la loma del Castillo —como puede deducir fácilmente quien se haya acercado a Soria— y no menos concreta, salvo en su parte final, en el segundo. Pero las reflexiones incluidas en «A orillas del Duero», extendidas a cuan ancha es Castilla y el tono indicado de denuncia, contrastan con la restricción localista y el tono del amor. Soria sirve, en el primer caso, de palanca —y no académica: geográfica y popular— de la visión de Castilla de Antonio Machado y, en el segundo, de objeto de efusión amorosa. Extensión, pues, y restricción. Soria, sin dejar de formar parte de la visión general castellana queda, de alguna forma, exceptuada por obra del amor. Advirtamos, de nuevo, un fenómeno de retorno: ese tono del amor estaba ya presente en el primer poema machadiano dedicado a Soria, el IX de *Soledades, Galerías y otros poemas*, de 1907, el que empieza «Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario».

«Campos de Soria» presenta hoy, en su versión definitiva, tres partes que pueden distinguirse claramente. La parte central, «Soria fría, Soria pura...», señala la divisoria entre las otras dos, la primera de las cuales constituye una pintura impresionista de las estaciones del año en tierra soriana, y la última, una efusión lírica del poeta hacia Soria, su paisaje y su gente. Es, precisamente, esta última parte, la que falta en esta primera versión que comentamos.

La parte primera está subdividida en otras cinco partes que, temáticamente, presentan la primavera, el otoño y el invierno. Estos dos

últimos ocupan sólo las partes IV y V. En cuanto a la primera, la primaveral, se le concede mucha mayor atención. Es sabido que en Soria primavera-verano son términos casi parejos: «En la estepa del alto Duero / primavera tarda», dirá Antonio Machado en el poema «A José María Palacio». El tema primaveral es, además, una de las preferencias del poeta, uniendo los datos de *Soledades, Galerías y otros poemas* con los de *Campos de Castilla,* la voz *primavera* aparece 25 veces, frente a las otras estaciones, que dan las cifras siguientes: 15 para el complejo verano-estío, 12 para otoño y 7 para invierno. Los adjetivos correspondientes apenas añaden nada nuevo: primaveral, estival, otoñal e invernal conllevan frecuencias mínimas: 1, 1, 3, 2. Ya Geoffrey Ribbans, al estudiar la influencia de Verlaine en A. M. había advertido la preferencia de éste hacia el momento primaveral.

A la primavera se le dedican las tres primeras partes del poema, expresada claramente por las menciones «al empezar abril» (parte I), «las hojas nuevas» (parte II) y, probablemente, la parte III, en que los «montes de violeta» tienen aún «las cumbres de nieve sonrosada». Pero ya hemos indicado que en Soria el verano sigue casi sin transición a la breve aparición de la primavera. Los montes —según las circunstancias climáticas— se desnudan más o menos tardíamente de su manto de nieve.

No vamos a analizar cada una de estas partes. Baste decir que la mirada del poeta —sin duda alguna desde la altura del Castillo— va replegándose, desde la lejanía del paisaje de sierras y colinas, a la visión próxima de prados y tierras de labor a orillas del Duero, para acercarse a los caminantes que vuelven a sus casas al caer de la tarde. El proceso de acercamiento visual prosigue en la descripción pormenorizada del campo en el otoño (bueyes, el labrador y su mujer, la cuna del niño pendiente del yugo) y, más aún, en la escena de interior —junto al hogar y la olla— del invierno, con los viejos padres del arriero muerto y la niña que sueña con la llegada de la primavera mientras, al exterior, cae la nieve.

Las variantes son escasas en estos primeros cinco poemas, excepción hecha del inicial, el que comienza «Es la tierra de Soria árida y fría». El segundo verso, «por las *colinas* y las *sierras* calvas», que hoy presenta ese esquema de paralelismo no progresivo en su par de sinónimos, era, en la versión de *La Tribuna,* de tipo antitético, «*las estepas* y las *lomas»,* en un afán de totalidad espacial progresiva. Los acentos del endecasílabo han continuado en los mismos lugares; los versos son, pues, métricamente equivalentes. Sólo podríamos notar una mayor variación en el color vocálico. Desde el punto de vista significativo, probablemente Machado pensaba en *lomas calvas,* pero no en

estepas calvas, con ese adjetivo que Machado nunca empleó para la llanura y sí sólo con palabras como *sierras, serrezuelas, lomas, roquedas,* según mi cómputo de adjetivos. Ahora, el adjetivo, en la lectura definitiva, modifica por igual a *colinas* y a *sierras,* en un apretado sintagma, «las colinas y las sierras calvas». Además, la visión que Antonio Machado tenía del paisaje real le hacía sentir *colinas* y *sierras* (en mención gradual, de proporción de alturas) más de acuerdo con el lienzo de paisaje vivido en la experiencia.

Nuevas variantes hay en los versos 8 y 9, que en la versión primeriza eran «al *expirar* abril están nevadas / las *crestas de los agrios serrijones*» y que hoy se leen «al empezar abril está nevada / la espalda del Moncayo». Ahora, el afán de realidad, la mímesis pura cede ante la formulación poética. La primera versión muestra significativamente la situación real, la tardanza de la llegada de la primavera —«al expirar abril»— y se demora expresivamente en «las crestas de los agrios serrijones», que constituye uno de esos versos llenos de durezas en que A. M. puso su complacencia más de una vez. Pero, en su redacción secundaria, el poeta prefirió una mayor apertura a la connotación estilística. Al duro invierno reflejado por la primera versión, Machado sustituyó una primavera más amable, con la sugerencia contenida en «al *empezar* abril», que excluía, además, la otra cara —ominosa— de la palabra *expirar;* y todas las *rr* de los *serrijones* fueron reemplazadas por una mención más apretada y concreta, más válida poéticamente, en «la espalda del Moncayo», con esa voz *espalda* en que, aparte del efecto de personificación, se oía un subvocablo, *falda* —tal como quería Valle-Inclán—, convocado por el automatismo de la lengua.

Advirtamos que, hasta este poema «Tierras de Soria», Machado había evitado cuidadosamente las menciones de sabor geográfico. El mismo Moncayo aparece aludido en el primer poema de *Campos de Castilla* (XCVIII) en la expresión «Yo divisaba a lo lejos un monte alto y agudo», sin citar su nombre, y así ha permanecido, desde 1910, fecha de su primera publicación. Pues los cuatro famosos versos (19 a 22) «las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero / para formar la corva ballesta de un arquero / en torno a Soria —Soria es una barbacana / hacia Aragón, que tiene la torre castellana—», son posteriores en fecha y añadidos a la versión de 1910 en el libro, *Campos de Castilla,* de 1912. El poema XCVIII no contenía, así, otras menciones geográficas que las muy amplias del Duero, Castilla, Iberia o España, de acuerdo con su intención impersonal de callar la singularidad geográfica para elevarla a símbolo general de Castilla y, a ésta, de España entera. Los poemas siguientes tampoco introducen menciones geográficas directas, salvo, otra vez, en el título «Por tie-

rras del *Duero*». Los poemas que siguen (CVII a CXII) no contienen ningún indicio de localización, aunque los sintamos también sorianos (y podríamos apoyarlo, sólo con establecer un «Machado concordado», con los motivos reiterados en unos poemas y otros). Tan sólo al llegar a «Campos de Soria», coincidiendo con una diferente actitud mental del poeta, advertimos la apertura a la localización geográfica, incluso en esa primera versión de *La Tribuna*. *Soria* se repite cinco veces dentro de los versos; el lema de la ciudad, «Soria pura, cabeza de Extremadura», pasa a informar llanamente una de sus partes; el edificio de la Audiencia soriana entra sin rebozo en la composición. Y este proceso será mucho más notorio cuando, en la edición de 1912, se añadan otras concreciones de lugar en la versión más amplia del mismo «Campos de Soria» con San Polo y San Saturio, los dos edificios religiosos de la otra margen del Duero.

También en los versos 11 y 12 hay variantes; pero es una simple permutación de adjetivos, en función de mímesis de lo real: los caminantes y los pastores, que aparecían *cubiertos* por sus bufandas y *envueltos* en sus capas, pasan, de manera más apropiada, a entrar envueltos en sus bufandas y cubiertos con sus capas.

Las otras partes, II a V, apenas tienen otras variantes que las acostumbradas, de cambios de puntuación, supresión o adición de la conjunción *y*, y algunas menciones (*violas*, *undulado*, vv. 24 y 25) que pasaron a la edición de 1912 y que A. M. sólo rectificó más tarde, en ediciones sucesivas (*violetas*, *ondulado*). Sólo un verso, el 30, «que el lienzo de oro de la tarde manchan», pasó a «el lienzo de oro del ocaso», sin duda con mayor poder de sonoridad o instrumentación verbal, con un mayor color vocálico.

Pero queda tratar del poema intercalado, que aparecía con el número VI dentro de esta primera versión. Es un poema corto, pero muy significativo, que recuerda otros de *Soledades, Galerías y otros poemas*. Sólo que el probable color sevillano de aquéllos está ahora sustituido por el tono castellano. La actitud espiritual del poeta es semejante:

Es una hermosa noche de verano.
Tienen las altas casas
abiertos los balcones
del viejo pueblo a la anchurosa plaza.
En el amplio rectángulo desierto,
bancos de piedra, evónimos y acacias,
simétricos dibujan
sus negras sombras en la arena blanca.

En el cenit, la luna y, en la torre,
la esfera del reloj iluminada.
Yo, en este viejo pueblo, paseando
solo, como un fantasma.

El tema de la soledad amorosa, paseando el poeta entre las calles, aparece también en otros poemas de *Soledades*. El final del poemilla estaba preludiado en «malvestido y triste / voy caminando por la calle vieja» (LXXII) o en el «pesa y duele el corazón» del poema XV, en que se añade el motivo del eco en la calle de los pasos del poeta (XV, LIV). Las dudas acerca del pasaje castellano descrito resultan aclaradas por su inclusión en «Tierras de Soria».

*

El poema más modificado es el que empieza «Soria fría, Soria pura...» (VII en *La Tribuna* y VI en *Campos de Castilla)*. En primer lugar, se iniciaba con cuatro versos que Machado eliminó, seguramente con muy buen acuerdo. Decían:

Soria, mística y guerrera,
de vieja estirpe cristiana,
fue hacia Aragón barbacana
de Castilla en la frontera.

Restos de estos versos aparecen hoy en la continuación del poema, donde se lee «tardes de Soria, mística y guerrera» (v. 106, VII) o bien en «que a Dios guardáis como cristianas viejas» v. 142). En cuanto a la conocida metáfora que presenta a Soria como «barbacana hacia Aragón», no es posible decidir si procede de estos versos suprimidos o no; pero sí que esta imagen y la del poema XCVIII fueron formuladas en una fecha semejante.

Las otras variantes ocurren en los vv. 81, 86, 87 y 96 de la versión actual de *Poesías completas*. Sustituyen el «castillo *roquero*» inicial, propia de una visión realista, por «castillo guerrero» (v. 81) y, por influjo de esta corrección, los «señores / *guerreros* y cazadores», —primera intuición machadiana, de sentido pleno— por «señores / soldados o cazadores», sin duda inferior intuitivamente, pero algo más cerca de la realidad actual que los *señores guerreros* del pasado histórico. La palabra *portones*, del v. 87, también de tipo realista, fue sustituida por *portales*, con un resultado semejante al cambio mencionado de «castillo roquero» por «castillo guerrero».

Pero, los efectos más característicos, que modificaron fuertemente la tonalidad del poema, se encuentran en el conjunto de versos 81-83-84 y en el v. 96. La lectura inicial decía:

Soria fría, Soria pura,
cabeza de Extremadura,
con tu castillo guerrero
arruinado, sobre el Duero,
con tus murallas roídas
y tus casas denegridas,

que convertía toda esta parte VI del poema en una invocación y las referencias a Soria en vocativos. El poeta modificó los posesivos de segunda persona en posesivos de tercera persona, y los vocativos —con su carga patética— quedaron en simples exclamaciones. El verso 96 colaboraba a la tensión dramática. La versión de *La Tribuna* decía:

Soria fría. La campana
de la Audiencia dio *la una.*

El poeta hablaba con la ciudad, y se despedía de ella con la mención de lo avanzado de la hora. En el momento actual, el presente durativo «la campana / de la Audiencia *da* la una», contribuye a la nota melancólica y agria de la descripción de «la ciudad decrépita», que se dirá más adelante (v. 138).

*

Nos resta una última consideración. ¿Qué diferencia existía entre la primera versión y la actual? La versión primitiva, con la inclusión del tema del andar solitario del poeta, entre una descripción de la tierra —siempre pobre, a despecho del cambio de estaciones— y, después, el motivo de la ciudad decrépita, al finalizar el poema, prestaban al conjunto una tonalidad de caída de la ilusión, de vacío, a tono con el carácter que fantasma que se asignaba el poeta. Es el tema del largo peregrinar —entre la naturaleza, las estaciones, las calles de la ciudad— en busca de una ilusión, que alumbra a veces para desvanecerse siempre, tema propio de la sección «Del camino» de *Soledades, Galerías y otros poemas.* Aquí el camino aparece sembrado, no de elementos simbólicos, sino de figuras e ingredientes del paisaje castellano. Se mantiene, soterradamente, el espíritu de denuncia; pero no dentro de una actitud distanciada, como en los poemas iniciales

de *Campos de Castilla*, sino más hermanada, incluyéndose el poeta como «fantasma», dentro de un entorno que apenas deja cauce a la ilusión.

La versión definitiva revela una actitud muy diferente. Los tres nuevos poemas añadidos modificarán sustancialmente la densidad del contenido poético. En el primero de ellos (VII: «Colinas plateadas...»), los motivos diseminados en las partes ya publicadas en *La Tribuna* son sometidos por el poeta a una rápida, cálida recolección, que da paso a la formulación de un tema nuevo, no aparecido hasta aquel momento en la obra de Antonio Machado: el tema de la tristeza como signo o argumento del amor. El poeta desamorado se enamora. El breve poema, concebido como una larga serie exclamativa en comunión de amor con la naturaleza, acaba con la reiteración anhelante y entrecortada de los versos iniciales. Tras de esa confesión amorosa, en el poema siguiente (VIII: «He vuelto a ver los álamos dorados...»), el poeta deja correr su ilusión, en amplia onda efusiva; pero la dispersión a toda la naturaleza va a concentrarse ahora en el paisaje sabido, en los «álamos del amor» del camino tantas veces recorrido, entre San Polo y San Saturio. El ritmo precipitado de estas dos partes se remansa en el poema final (IX: «¡Oh, sí, conmigo vais, campos de Soria...»), menos exclamativo: la agria realidad de la «ciudad decrépita», celada por el torrente de amor de los dos poemas anteriores, vuelve a reaparecer; en acto de conciencia, el poeta renueva su fe en la tierra pobre, en Soria y sus gentes, a las que desea la más ancha ventura.

Eliminado el tema del caminante cansado y tristón —que, como se ha dicho, pasó a otra parte del libro, segregado de «Campos de Soria»— concitando a todos los seres naturales en su llamada amorosa, apresurada y feliz, el poeta acabó lo que en principio era monótono andar vagabundo, similar —aunque más realista— al de otros de sus caminos de soledad, en un final orquestal en que las notas más puras están mantenidas por la presencia de la naturaleza y por la confesión amorosa, tema este último de vieja raigambre romántica —«tristeza que es amor»—, pero extrañamente matizado, entre amarga pobreza real y místico ensueño franciscano, en el decir creador del gran poeta de *Campos de Castilla.*

CARLOS BECEIRO

Av. Vicente Norte, 2
VALLADOLID

ANTONIO MACHADO: «DE MI CARTERA». TEORIA Y CREACION

Siempre he creído que, en ciertos casos, las «poéticas» de un poeta pueden servirnos de algo a la hora de penetrar en su creación. Si ese poeta es, además, un pensador que ha meditado mucho en torno a la poesía, el aproximarnos a su teoría es indispensable. Tal me parece el caso de Antonio Machado.

No pretendo en esta ocasión llevar a cabo un análisis exhaustivo de la poética de Machado, sino sólo acercarme a un poema que considero «teoría» y «poesía» a la vez. Se trata del titulado *De mi cartera,* de *Nuevas canciones* (1).

Intentaré, ante todo, contemplar el poema en sí, como unidad poética plenamente lograda; mas será inevitable hacer referencia a otros escritos en prosa del Machado teórico para mejor penetrar en el mundo poético del creador, resumido, parcialmente, en este poema que, para mayor facilidad del lector, transcribo a continuación:

I

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.

II

Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
contando su melodía.

---

(1) Me ocupé parcialmente de la poética de Antonio Machado en «Notas Preliminares», en «Antonio Machado. Antología de su prosa» (vol. II: «Literatura y Arte», «Cuadernos para el Diálogo», Madrid, 1970). Recojo algunas notas relacionadas con el mismo tema en «Antonio Machado, crítico de poetas», «El Urogallo», núm. 34. Madrid, julio-agosto, 1975).

III

Crea el alma sus riberas;
montes de ceniza y plomo,
sotillos de primavera.

IV

Toda la imaginería
que no ha brotado del río,
barata bisutería.

V

Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida
Cuando nada cuenta el canto,
acaso huelga la rima.

VI

Verso libre, verso libre...
Líbrate mejor del verso
cuando te esclavice.

VII

La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.
El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía.

De mi cartera cierra el libro *Nuevas canciones*, publicado en 1924. En la primera edición del volumen lleva el poema, a manera de subtítulo, la siguiente indicación: «Apuntes de 1902». Al pie, entre paréntesis, otra fecha: 1924. Al pasar a *Poesías completas* —en 1928— pierde el subtítulo.

Podríamos plantearnos, como primera cuestión, qué sentido tienen esas dos fechas, colocadas una al comienzo, otra al final de *De mi cartera*. No creo que Machado quiera indicar que el poema, tal como se publicó, naciese en 1902; pero sí parece apuntar con esta

indicación que, en 1902, existían, en germen, algunas ideas elaboradas posteriormente. Sin negar del todo esta posibilidad última, me atrevo, sin embargo, a sugerir que el concepto de poesía expresado a través de los versos publicados en 1924, es producto de muchos años de creación y reflexión. Y que sólo en parte, pudo tener algún atisbo de algo de ello el joven creador de principios de siglo.

De mi cartera constituye un conjunto poemático, con una gran unidad. Pero —como el autor hace en otras muchas ocasiones— el conjunto —como puede verse— está dividido en estrofas, separadas unas de otras por medio de números romanos. Soleares —principalmente—, copla —en una ocasión— y romance —parte final del conjunto—, de por sí estrofas-poemas, son las elegidas por Antonio Machado para lograr este poema unitario; unitario, a pesar de que es posible aproximarse a cada uno de sus fragmentos y analizarlos en forma —relativamente— aislada.

Como está a la vista del lector, el poema consta de siete estrofas en total. En el presente trabajo —y utilizando una terminología que creo muy del gusto de Machado— me referiré a cada una de ellas como «apunte». Respetando —aquí necesariamente— el orden establecido por el autor, comencemos por el principio.

PALABRA EN EL TIEMPO

A través del «Apunte I» Machado define la poesía. Observemos que, desde el primer verso, sin mencionar el término *poesía,* comienza a *definir,* primero partiendo de negaciones, y llegando a una afirmación en el verso tercero. Todo esto, dicho así, parece muy lógico, muy racional. Nada más falso, sin embargo: el creador está llamando a nuestra intuición. Si funcionáramos en forma lógica, racional, tendríamos que pasar al «Apunte II» para enterarnos de que el poeta está hablando de poesía. Mas no es necesario porque, en forma intuitiva, lo sabemos desde el principio: el poeta lo ha querido así. Intentemos ver cómo lo ha conseguido.

Creo que la reiteración de la partícula negativa *ni* —repetida tres veces en dos versos— al tiempo que niega «algo» parece sugerir la posibilidad de una afirmación de «otra cosa». Además, la enumeración de términos que evocan o nombran directamente tres artes —escultura, música, pintura— parecen otros tantos indicios que nos llevan, inconscientemente, a sentir —más que a pensar— que la esperada afirmación —tras las tres negaciones— podría tener alguna relación con el arte no mencionado, ni directa ni indirectamente. Así,

cuando la afirmación «palabra en el tiempo» —tras la conjunción adversativa *sino*— aparece, no necesitamos que el creador aclare que se está refiriendo a *poesía.* Finalmente, si observamos bien este «Apunte I» en su totalidad, podemos ver en él mucho de «adivinanza», empleando el término con su doble sentido: el que le da el pueblo —es decir: *acertijo*— y el de *adivinación;* es decir: descubrimiento de lo oculto. Por el camino de la «adivinanza», Machado invita al lector a hacerse «adivino».

Más adelante me aproximaré al contenido de la definición machadiana de poesía, pero hay que decir aún algo más de los dos versos iniciales.

En el verso primero —de manera muy clara— rechaza Machado el concepto parnasiano de poesía como escultura; rechaza, igualmente, la poética simbolista. El término *música* parece una clara alusión a un conocido verso verleniano. Sin embargo, una nota de 1924, recogida en el cuaderno *Los complementarios,* creo que ilumina el verdadero significado del término. Al referirse Machado al material que sirve de base a la poesía, señala: «Una solución grosera de este problema se ha intentado con la interpretación literal —literal y calumniosa, claro es— del precepto verleniano *«de la musique avant toute chose»*, hacer de las palabras mero conjunto de sonidos modulados para recreo del oído» (2). Podríamos deducir, pues, que no niega Machado la necesidad de la musicalidad del verso, sino la poesía que pretende ser —o hacerse— sólo música.

Ahora bien, el rechazo a la poética simbolista lo veo, especialmente, en el intento deliberado de marcar límites; de establecer fronteras: recordemos que uno de los principios básicos, tanto del simbolismo, como de otros movimientos —poéticos, pictóricos, musicales— afines, es la defensa de la interrelación de las artes.

Hacia el momento de creación de los poemas de *Nuevas canciones* comienza Machado a elaborar muchas de sus reflexiones en torno a la poesía. Una, muy importante —a mi juicio—, sobre el material que cada artista emplea como materia prima, figura en las páginas *De un cancionero apócrifo,* atribuida a Abel Martín (3). Pero antes —con variantes mínimas— la misma reflexión se recoge en el cuaderno *Los complementarios.* De acuerdo con el pensamiento de Machado, entre la poesía y las otras artes tienen que existir diferencias fundamentales porque hay diferencias fundamentales entre la materia prima que emplea el poeta y el material que los otros artistas utilizan. En la página de *Los complementarios* a la cual hice referen-

(2) Véase «Los complementarios», Ed. de Domingo Ynduráin, Taurus, Madrid, 1972.
(3) Recogida en «Poesías completas», a partir de la edición de 1928.

cia, lo expresa en estos términos: «La materia en que las artes trabajan, sin excluir del todo a la música, pero exceptuando a la poesía, es algo no configurado aún por el espíritu: piedra, bronce, sustancias colorantes, aire que vibra, materia bruta, en suma, de cuyas leyes, que la ciencia investiga, el artista, como tal, nada entiende».

«Sin embargo, al poeta le es dado su material, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce. En las palabras ha de ver, por de pronto, *lo que aún no ha* recibido forma, lo que va a ser, después de su labor, sustentáculo de un mundo ideal. Pero mientras el artista de lo práctico, comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con otra suerte de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las tierras colorantes, o del aire en movimiento, son ya por sí mismas significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta, necesariamente, otra significación» (4).

Si pensamos que estas relexiones en prosa son —aproximadamente— contemporáneas del poema *De mi cartera,* podemos percibir hasta qué punto se unen en Machado el sentido crítico y la intuición creadora; hasta qué punto, por tanto, es Machado, en este aspecto —dentro de nuestro país— uno de los precursores, junto con Juan Ramón Jiménez, de la preocupación —que nos empeñamos en creer novísima— por crear una *poesía crítica de la poesía.*

Y, pasando ya al contenido de la definición machadiana, comenzaré advirtiendo que —a mi ver— para captar plenamente el complejo sentido que «palabra en el tiempo» encierra, es imprescindible un buceo en algunas ideas, recogidas —antes o después— en unos cuantos textos en prosa.

De gran interés me parece una nota del cuaderno *Los complementarios.* Dice así: «Es evidente que la obra de arte aspira a un presente ideal, es decir, a lo intemporal. Pero esto de ninguna manera quiere decir que pueda excluirse el sentimiento de lo temporal en el arte. La lírica, por ejemplo, sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo. Es precisamente el flujo del tiempo uno de los motivos líricos que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía pretende *intemporalizar».* Un poco más abajo, entre paréntesis, aclara: «Lo intemporal es la obra de arte, no lo representado en ella: en este caso, el fluir del tiempo».

Algunos años más tarde, en *El «arte poética» de Juan de Mairena*

(4) Aunque la versión atribuida a Abel Martín está más elaborada, doy la de «Los complementarios» por estar, cronológicamente, más cercana al poema «De mi cartera».

—recogido en la edición de *Poesías completas* de 1928— hallamos esta variante —más elaborada— de la nota citada anteriormente: «Todas las artes —dice Juan de Mairena en la primera lección de su «arte poética»— aspiran a productos permanentes, en realidad, a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía, no son excepción. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: *eternizar*».

Con un típico lenguaje «maireniano», en el capítulo IX de *Juan de Mairena,* refiriéndose al trabajo del poeta —pescador de palabras— escribe Machado-Mairena: «El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados».

Con mucha frecuencia, «poesía: palabra en el tiempo» se ha interpretado —más o menos— como un llamamiento a buscar un arte que refleje el momento histórico. Es decir: *tiempo* ha sido interpretado como *tiempo histórico* únicamente. Sin rechazar de plano esta posibilidad de lectura —que, por supuesto, no está en contradicción con lo esencial del pensamiento total de Machado— creo que no es ésta la interpretación justa de las palabras del poeta. Quiero decir: de estas concretas palabras del poeta.

Si nos detenemos un poco en los citados comentarios en prosa, podremos observar que —en todos ellos— el problema que se plantea es el de *la palabra misma;* el problema de cómo hallar palabras vivas que sigan viviendo; o quizá, palabras que puedan producirnos la ilusión de que siguen viviendo, latiendo, vibrando, una vez fijadas en el poema. Mas, para que esta ilusión de vida se logre, es imprescindible —según el pensar machadiano— que la palabra produzca «la sensación estética del fluir del tiempo». Creo necesario recordar ahora que, en toda la creación de Machado, el tiempo es inseparable de la vida: captar —eternizar— la vida-tiempo, sería, pues, la función primordial de la palabra poética (5).

La definición machadiana de poesía como «palabra en el tiempo», se repite —ya en la misma forma; ya con algunas variantes— en textos

---

(5) A través de la creación poética de Antonio Machado creo que podemos captar cómo «vida» y «tiempo» son conceptos inseparables en su cosmovisión. Pero una nota del cuaderno «Los complementarios» puede servirnos como aclaración lógica de la intuición poética. En «Apuntes para una teoría del conocimiento, espacio y tiempo», el pensador hace estas consideraciones: «Un tiempo sin hechos, sin acontecimientos, sin historia, es inconcebible. Sin sucesión de movimientos, sin vicisitudes, casos, sucesos, no hubiéramos nunca podido hablar de tiempo».

posteriores al poema publicado en 1924. Entre otras variantes, me interesa destacar la recogida en la *Poética* que figura en *Poesía española contemporánea. Antología,* de Gerardo Diego. En ella, el poeta define la poesía como «palabra esencial en el tiempo». El término *esencial* es aclarador, aunque no lo considero imprescindible.

CANTO Y CUENTO

Así como creo que la definición de poesía como «palabra en el tiempo» pertenece al poeta-pensador maduro, podría aceptar que la intuición de lo que en la poesía hay de canto y de cuento —tema del «Apunte II»— es antigua.

En *Soledades* (1903) hallamos unos versos —en este sentido— muy reveladores. Aunque el poeta no se refiera a la poesía, dice algo que, intuitivamente, sentimos como una posible reflexión sobre ella. En su primera versión, el poema llevaba como título *Los cantos de los niños.* Estaba dedicado a Rubén Darío (6). Comenzaba con los siguientes versos:

Yo escucho las coplas
de viejas cadencias,
que los niños cantan
en las tardes lentas...

Y estos sus versos finales:

Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega,
la historia confusa
y clara la pena.
Vertía la fuente
su eterna conseja:
borrada la historia
contaba la pena.

Se me ocurre pensar que el lector que, con mentalidad «lógica» me haya seguido hasta aquí, podría objetar que el autor de *Los cantos de los niños* no habla, en ese momento, de poesía. Ello es muy cierto. Sin embargo he de confesar que desde —acaso— mi primera lectura del poema, vi en los cantos de los niños y en su desdoblamiento

(6) Pasa a «Soledades. Galerías. Otros poemas», con muchísimas variantes, además de perder el título y la dedicatoria.

en el cuento de la fuente —o viceversa— un valor simbólico: muchos otros lectores habrán tenido la misma impresión.

Un apunte —hallado posteriormente— en *Los complementarios* vino a confirmar la validez de aquella intuición primera. Según el poeta, había, en aquel poema, algo más que lo que parece decir. Las frases que en primer término quiero destacar, son estas: «En mi composición «Los cantos de los niños» escrita en el año 98 (publicada en 1904: *Soledades)* [sic], se proclama el derecho en la lírica a *contar* la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana».

En toda la lírica de Machado hay siempre una realidad, una historia, que sirve de base, de tierra. Pero —al menos, en su poesía mejor— lo que de esa historia queda —lo que el poeta quiere que permanezca— es la «melodía»; lo que en *Los cantos de los niños* era «la pena». En una palabra, en este «Apunte II», Machado proclama el derecho del poeta a abolir la anécdota. Si leemos unas frases pertenecientes a la citada nota de *Los complementarios,* hallaremos que don Antonio, tan poco dado a jactarse de sus logros poéticos, se ve a sí mismo, en este aspecto, como iniciador —al menos, en su país— de una novedad importante: «El libro *Soledades* —escribe— fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico».

Esta afirmación del autor es, desde luego, muy discutible. No creo que en *Soledades* esté *siempre* proscrito lo anecdótico. Sí lo está en algunos poemas, cosa que podemos observar, igualmente, en gran parte de la poesía del Juan Ramón de los mismos años. En todo caso —y una vez más tenemos que unir sus nombres— son estos dos creadores los precursores —al menos, en la literatura peninsular— de una poesía que —por muy diversos caminos— llega a abolir totalmente la anécdota.

Creo que queda claro —por otra parte— que la «melodía» a que el poeta se refiere en el «Apunte II», nada tiene que ver con un «conjunto de sonidos modulados para recreo del oído», es decir: con la «música» del «Apunte I». En esta «solear» hay, sin duda, una gran musicalidad: las palabras *canto, cuento, canta, cantando,* con su sonido y su sentido, contribuyen a crearla. Mas la música que aquí se busca es un canto, nada lejano a aquellos de los lejanos niños que jugaban al corro; muy cercano al cante popular; y, quizá sobre todo, un canto próximo al rumor de las aguas... De las aguas de las primeras fuente de *Soledades;* de las aguas de algún río —oculto— que, en algún momento, puede brotar en el poema; de las aguas, siempre —en toda la poesía machadiana— símbolo del pasar, del fluir del tiempo.

Entre los Apuntes II y III hay un aparente salto irracional: «Crea el alma sus riberas...».

Hasta este momento, habíamos asistido a un intento de definir la poesía, con un tono objetivo. La aparición de la palabra «alma», primero, «sotillos», después, ponen una cierta nota de subjetivismo. Sentimos la impresión de que el poeta, inesperadamente, ha querido introducirnos en un mundo más íntimo.

A pesar de las apariencias, no sólo no existe el supuesto salto irracional a que acabo de referirme, sino, por el contrario, hay un nexo —casi imperceptible, más no por ello inexistente— entre estos tres primeros «Apuntes».

Si volvemos ahora al verso primero del «Apunte I», sospechamos que los dos adjetivos que califican a mármol —*duro* y *eterno*— se *proyectan* —por contraste, podríamos decir —en el verso tercero. Quiero significar que, a mi juicio, contribuyen a hacer que la *palabra* —de «palabra en el tiempo»— parezca aún más fluida, más semejante al «pez vivo» —que diría Mairena— dentro de un tiempo que fluye. La dureza y la eternidad del primer verso, siguen proyectándose a través del «Apunte II». Es decir, por contraste, sentimos más profundamente la fluidez del canto-cuento porque aún resuenan en nuestra subconsciencia los ecos de lo *duro* y *eterno*. Y —dicho sea de paso— el calificativo *viva*, antepuesto a *historia*, contribuye a acentuar el contraste. Al llegar al primer verso del «Apunte III», los términos *alma* —cercano, fonéticamente a *agua*— y *riberas* —sugeridor, claro está, de *río*— nos sitúan dentro de un mundo en movimiento. Lo duro y lo eterno han desaparecido para dejar paso a lo que fluye. Y si el término *agua* no ha sido aún dicho, aunque sí sugerido, la presencia del *agua* —concretamente, del *río*— se adivina. Una vez más, el río —con el simbolismo tradicional, manriqueño, que Machado hace suyo— es aquí vida-tiempo.

No me parece difícil deducir por qué el poeta hace la sustitución de *agua* por *alma*, que, más que sustitución es fusión. En primer lugar, Machado, a través de todo el poema, utiliza una técnica de sugerencias: lo hace en el «Apunte III», como lo había hecho en el «Apunte I». *Alma* —con su sonido, y con sus «riberas»— se transforma, inconscientemente, en *agua*. Pero el término *alma* es aquí más íntimo, más personal. Y es, precisamente, en este momento cuando Antonio Machado quiere ser más subjetivo; cuando, en cierta forma, va a revelar algo de sí mismo.

Obviamente, el alma que *crea* es *alma de creador*. Cuando nos

asomamos al mundo creado —«montes de ceniza y plomo / sotillos de primavera»— podemos advinar sin mucho esfuerzo que el creador de ese mundo es el poeta Antonio Machado: esos dos versos son, en cierto modo, una resumida autosemblanza vital-lírica, a través de la cual entrega algo de su alma y nos habla de lo creado por su alma. Como en otras ocasiones, es el contraste el recurso empleado para autodefinirse y definir su creación; su poesía. Hay un fuerte contraste entre los «montes de ceniza y plomo», del verso segundo, y los «sotillos de primavera», del tercero. Contraste visual, que conlleva un profundo contraste psíquico.

CUANDO NADA CUENTA EL CANTO

Así como el término *poesía* —definido en el «Apunte I», no se menciona hasta el «Apunte II», hay que llegar al «Apunte IV» para encontrar el término *río,* nombrado. Cuando leemos: «Toda la imaginería / que no ha brotado del río...», sabemos ya, ciertamente, que ese río es el alma del poeta; la vida-tiempo del poeta.

Tanto el «Apunte IV» como los siguientes expresan puntos de vista del teórico Antonio Machado, con relación a aspectos muy concretos de la poesía. En general, el material-tema, por así decir, es ahora mucho más limitado y, por ello, en el poema hay menos poesía. Sólo en el «Apunte VII» —último—, volverá el poeta al principio; volverá a acercarse y a acercarnos de nuevo a la esencia de la poesía; y la poesía latirá con fuerza.

Vamos por partes, y retomemos el «Apunte IV».

Las hoy muy conocidas opiniones de Machado sobre las imágenes poéticas, son motivo de reflexión en gran parte de su prosa. Quizá el teórico empezó muy pronto a pensar sobre ello. Quizá la primera vez que encontramos un comentario sobre el particular sea un artículo publicado en 1905, bajo el título: *Divagaciones en torno al último libro de Unamuno (7).* Ya en aquel momento afirma que «ni las ideas de los pensadores, ni las imágenes de los poetas, son nada fuera del sentimiento de que nacen...». Y concluye que: «La pura ideología y la fría imaginativa son deleznables».

Es curioso observar que en fecha tan temprana esboce ya Machado algunas ideas que van a reaparecer en su poética, muy posteriormente, desarrolladas. En esas palabras está anticipada su crítica al barroco, tanto como su crítica a lo que llamará «poesía del intelecto».

---

(7) Publicado en «La República de las Letras», núm. 14. Madrid, 1905. Está recogido en «Antonio Machado. Obras. Poesía y prosa», Ed. Losada, 1964.

Aparte de los comentarios de 1905, no hay —o no conozco— nuevas opiniones de Machado sobre este punto hasta fecha muy posterior. Concretamente, hasta la segunda década de siglo, coincidiendo con sus estudios de filosofía y —no lo olvidemos— con la aparición de una serie de corrientes estéticas. Pienso que el creacionismo —con su sobrevaloración de la imagen— debe haber estimulado bastante al meditador. A Vicente Huidobro y a Gerardo Diego se refiere más de una vez. También convierte en motivo de reflexión los nuevos caminos que —por aquel entonces— comienza a explorar Juan Ramón Jiménez, y cuya validez, su viejo amigo y admirador, pone en duda (8).

En *Reflexiones sobre la lírica: El libro «Colección» del poeta andaluz José Moreno Villa. (1924)*, publicado en 1925 —que es un documento imprescindible para conocer las ideas machadianas en torno al tema que examino— establece la diferencia entre «imágenes-cobertura de conceptos» e «imágenes-expresión de intuiciones» (9). Algunos años más tarde, en *El «arte poética» de Juan de Mairena*, explica detalladamente la diferencia entre la imagen brotada del río —es decir: la imagen intuida— y aquella que sirve sólo para disfrazar conceptos: la «barata bisutería» del «Apunte IV».

Si recordamos las críticas de Juan de Mairena al barroco literario español, veremos que uno de los puntos principalmente atacados es la «pobreza de intuición» que se manifiesta en la profusión de imágenes que son sólo elemento decorativo, y muy pocas veces producto de intuiciones. Comentarios tales como: «Las imágenes del barroco expresan, disfrazan y decoran conceptos, pero no nacen de intuiciones»; o: «Con ellas —dice Mairena— se discurre o se razona, aunque superflua y mecánicamente, pero en ningún modo se canta»..., son frecuentes en el Machado teórico y crítico (10). Por supuesto, no se trata de un rechazo total de la imagen. Imágenes y metáforas «son de buena ley —escribe en un texto de 1916 (11)— cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos que requieren la expresión de lo intuitivo, nunca para revestir lo genérico, lo convencional».

Es decir: cuando han brotado del río.

---

(8) Casi todos estos comentarios a que hago referencia permanecieron inéditos en vida de Machado. Están recogidos en «Los complementarios».

(9) Habla ya de «imágenes-cobertura de conceptos» en una breve nota de 1917, en la que hace referencia a «Estío», de Juan Ramón Jiménez.

(10) En las citadas «Notas preliminares», en «Antonio Machado. Antología de su prosa», vol. II, estudio con bastante detenimiento todos los juicios que Machado hace sobre nuestro barroco literario. Sugiero, además, cómo al criticar el barroco, está, en gran medida, criticando algunos aspectos de la poesía de la generación poética de 1927.

(11) Sobre las imágenes en la lírica «Al margen de un libro de V. Huidobro». El apunte pertenece a «Los complementarios».

Los dos siguientes «Apuntes» guardan entre sí una estrecha relación. A mi ver, ya desde el «Apunte IV» el clima poético baja un tanto, quizá en parte debido a que el material temático es ahora menos «noble», si se me permite traer un término que pertenece a otro campo del arte. La «poesía» se esconde un tanto tras la —necesaria— teoría. Pero, con fuerza, reaparecerá al final del poema.

Los «Apuntes V y VI» son «consejos», «sentencias». Sentencioso es su tono. Creo que tanto el tono, como el empleo de la segunda persona —«Prefiere la rima pobre»... «Líbrate mejor del verso / cuando te esclavice»— son recursos distanciadores y universalizadores. Un tono más subjetivo, o el empleo del «yo», en lugar del «tú», harían de estas dos estrofas, más que «sentencias» o «consejos», opiniones individuales.

Si exceptuamos un texto inédito de 1914 —al que luego me referiré más extensamente— no recuerdo ningún otro momento —anterior a este poema— en que Machado hable tan concretamente del verso en sí. Más tarde, son frecuentes las alusiones a la rima, ya sea para defender la «rima pobre», la «asonancia indefinida»; ya para justificar su necesidad.

Sobre este último punto —necesidad y porqué de la rima— se extenderá bastante Machado en *El «arte poética» de Juan de Mairena.* Afirma allí que la rima «es el encuentro más o menos reiterado de un sonido con el recuerdo de otro» y que es «un buen artificio, aunque no el único, para poner la palabra en el tiempo». El artificio, sin embargo, presenta sus peligros, que Machado-Mairena condensa en estas palabras: «Pero cuando la rima se complica con excesivos entrecruzamientos y se distancia, hasta tal punto que ya no se conjugan sensación y recuerdo, porque el recuerdo se ha extinguido cuando la sensación se repite, la rima es entonces un artificio superfluo».

La preferencia por las formas sencillas —¿formas aprendidas en los cantares del pueblo?—; la preferencia por la «rima pobre» —es deci, la asonancia— se pone de relieve muchas veces, a través de las páginas de *Juan de Mairena.* A manera de ilustración, recojo unas palabras de un capítulo en el cual Machado hace referencia a Bécquer: «Recordemos hoy a Gustavo Adolfo, el de las rimas pobres, la asonancia indefinida y los cuatro verbos por cada adjetivo definidor».

También al «verso libre» se refiere Machado en *El «arte poética» de Juan de Mairena,* en los siguientes términos: «Los que suprimen la rima —esa tardía invención de la métrica— juzgándola innecesaria, suelen olvidar que lo esencial en ella es su función temporal, y que su ausencia los obliga a buscar algo que la sustituya; que la poesía

lleva muchos siglos cabalgando sobre asonancias y consonancias, no por capricho de la incultura medieval, sino porque el sentimiento del tiempo, que algunos llaman impropiamente sensación del tiempo, no contiene otros elementos que los señalados en la rima: sensación y recuerdo».

Porque cree en la rima como elemento necesario para reforzar la temporalidad en el verso, Machado escribe su poesía en verso rimado. Cuando todo verso «te esclavice» —es decir: cuando necesites liberarte de toda norma— líbrate de él; de todo verso, y no necesariamente de la rima: también pueden esclavizar —parece sugerir Machado— las normas a que todo verso, aún el que se llama «libre», tiene —necesariamente— que someterse.

EL «VERBO» Y SUS ACCIDENTES

La «poesía» vuelve a imponerse sobre la «teoría» —sin anularla— en el breve romance —«Apunte VII»— que constituye el final del poema:

La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.
El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía.

Con una pequeña variante en el último verso, este «Apunte» está parcialmente recogido —desde el verso tercero hasta el final— en el cuaderno *Los complementarios,* como ilustración a una reflexión sobre poética —fechada en 1914—, cuya primera parte es, otra vez —y acaso, la primera vez— un comentario sobre las imágenes: «Bajo la abigarrada imaginería de los poetas novísimos —escribe— se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo esto será muy nuevo (si lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta es el culto a las metáforas». A continuación recoge los seis versos citados —los seis finales del «Apunte VII»— y, tras ellos, este otro comentario: «Tal era mi estética en 1902. Nada tiene que ver con la poética de Verlaine. Se trataba sencillamente de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo espacial».

No nos detengamos demasiado a divagar sobre si era esa, realmente, la «poética» del Antonio Machado creador de *Soledades,* o sobre las posibles —yo diría más bien: ciertas— influencias de Verlaine en el joven poeta. Digamos, sin embargo, que ya en *Soledades* hallamos un «sentimiento del tiempo», y la presencia de una serie de elementos simbólicos para sugerirlo: cantos de los niños, o cuentos de las fuentes, por ejemplo. Es curioso notar el empeño que muestra aquí el teórico-crítico en separar su estética de la simbolista, resumida en el nombre de Verlaine. A primera vista, si consideramos que la citada nota está fechada en 1914, podíamos pensar que se trata de un intento de mostrar su originalidad —remontándola ya a 1902— justamente en los mismos años en que el simbolismo comienza su decadencia y otras corrientes artísticas aparecen, o se afirman. Quizá hay mucho de todo esto. Pero, fundamentalmente, creo que Machado —que en esos años comienza a mostrarse como preocupado pensador y lúcido crítico de poesía—, empieza por reflexionar sobre la propia. Estas reflexiones —en cierto modo— le van a llevar a una profundización: a una exploración en algunos caminos, hallados intuitivamente, mucho antes de 1914. Hallados —alguna vez— en las primeras *Soledades;* hallados, muchas veces, en *Soledades. Galerías. Otros poemas.* Y, si en la poesía que coincidiendo con esos años fecha en Baeza —muchos de esos prosaicos y anecdóticos poemas incluidos en la primera edición de *Poesías completas* (1917)— no consigue «poner la lírica dentro del tiempo», creo que el intento —consciente ya— lo logrará en gran parte de *Nuevas canciones,* o en los versos dedicados a Guiomar, o —más plenamente aún— en aquellos poemas que el maestro Juan de Mairena dedicó al maestro Abel Martín: bástenos recordar *Muerte de Abel Martín,* como ejemplo máximo.

Es innegable que a través del romance de 1914, ampliado en su aparición en 1924, Machado dice sobre su poesía cosas fundamentales y nos da valiosas claves para interpretarla.

Los dos primeros versos del «Apunte VII» son una ampliación —o, mejor, profundización— del «Apunte V». Observemos que lo que allí es «rima pobre», se transforma ahora en *pobre, verbal* y *temporal.* Si *pobre* puede interpretarse como un mero contraste con *rica* —«rima rica»— *verbal* y *temporal* añaden nuevos matices. Verbal —lo que ahora voy a sugerir se aclarará unos versos más abajo— creo que significa, en este contexto, *esencial; temporal* —el adjetivo derivado de tiempo— contiene todas las significaciones que en el sustantivo deposita siempre Machado.

Verbal, pobre, temporal —además— dispuestos en forma enumerativa y enlazados por la conjunción y —con valor no sólo copulativo, sino además, acumulativo y reiterativo— producen la sensación de *continuidad* y de *fluidez;* son lo continuo que fluye. Y así, una vez más, captamos el fluir del tiempo. Y el fluir del agua que, con su nombre, reaparece en el verso cuarto: «remansos del agua limpia».

A partir del tercer verso, con un aparente tono de recitación infantil, el poeta canta una lección de «gramática lírica». En realidad, está mostrando —líricamente— su definición de «poesía-palabra en el tiempo».

Creo que *verbo* —que aparece en el verso quinto— es una palabra-clave. Por una parte, es sugeridora de acción, de movimiento. Esa acción será aquí un pasar: un fluir del tiempo que —en los dos versos finales— va del presente al futuro; del pasado a un «Todavía» contenedor de Ayer, Hoy y Mañana.

Pero *verbo* es además —y, sobre todo— *palabra.* Palabra esencial, es decir: *Verbo.*

El Verbo sufre modificaciones —accidentes— que pueden llamarse sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios. Pero —sea cual fuere la forma adoptada —son *palabras vivas;* peces que siguen viviendo después de pescados. Viviendo en un tiempo —señalado por cuatro adverbios temporales —donde se borran las fronteras del tiempo cronológico: el tiempo vital del poeta con su propia vibración.

TODAVIA...

Con un «Todavía», se ha cerrado el poema como unidad poemática. Mas como vida-tiempo; como río que fluye, sigue corriendo, convirtiéndose —por obra y gracia de la palabra final— en un poema «abierto». «Todavía» *es* y *queda siendo.*

En el transcurso de su decir, el poeta nos llevó desde lo más universal —la definición de poesía— hasta el íntimo mundo poético del «Apunte III»; desde su visión amplia de la esencia de la poesía hasta una serie de personales ideas sobre aspectos concretos del poema. Tras lo general, fue hacia lo particular, para mostrarnos al final —de nuevo— su lírica definición de la «palabra en el tiempo». Y, siempre, haciendo «palabra en el tiempo» de lo que, fácilmente, podría haber sido sólo un «arte poética».

AURORA DE ALBORNOZ

México, 15, 2.° F
MADRID

UN ANTECEDENTE DE «YO VOY SOÑANDO CAMINOS»

De vez en cuando se repite un milagro, y esta tarde, a trancas y barrancas, intentaremos probarlo. El más antiguo y universal de los procedimientos utilizados por la poesía, desde que el mundo es mundo, es la armonización de los contrarios. Este procedimiento se puede registrar tanto en las gestas primitivas como en la lírica de los poemas más recientes. Tropezamos con él a cada paso y a veces de manera inesperada, ya que se encuentra en los lugares más diversos: en los himnos y en las murgas de Carnaval, en las charangas y en las misas de réquiem, en los poemas culteranos y en las canciones populares. Continúa siendo desparpajado, joven, antiquísimo y flagrante pues su virtud poética parece aún positiva e inagotable. En nuestro Siglo de Oro, sus principales cultivadores fueron el conde de Salinas, el conde de Villamediana y Lope de Vega. Eligiendo entre pares, quisiera recordaros uno de los más conocidos y radiantes sonetos de este último poeta. (Advertiremos de pasada, para que nadie se llame a engaño acerca de la pureza de nuestras intenciones, que sólo vamos a recordarlo para que nuestros oyentes puedan tener en cuenta, por sí mismos, a qué grado de finura poética puede llegarse con la utilización de este procedimiento):

Ir y quedarse y con quedar partirse,
partir sin alma e ir con alma ajena,
oir la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse:

arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena,
caër de un cielo y ser demonio en pena
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir, pues resta, sobre fe, paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno,

creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.

La innegable eficacia de este procedimiento (artístico, que ustedes por sí mismos habrán podido apreciar), creo que depende, ante todo, de tres causas mayores: la primera es el hechizo de la reiteración paralelística (que tan bien ha estudiado mi maestro Dámaso Alonso); es decir: el hechizo de ver que se repite en la lectura de un poema un valor, o un sistema de valores ya conocidos: En definitiva: la reiteración paralelística es ese encantamiento que sentimos al ver volver de nuevo hacia nosotros lo que nos ha gustado alguna vez. La segunda es la tensión de sorpresa que nos produce la armonización de los contrarios, pues ya sabéis que en la lectura de un poema, y en la vida, toda sorpresa tiene valor poético. La tercera es el establecimiento de una nueva sintaxis de la realidad donde aún los elementos más dispares (confraternizan y) se aúnan. Todas las cosas, y todas las personas, tienen un nudo de afinidad en algún sitio de sus almas: sólo es preciso encontrarlo. Tal vez consiste en esto la más honda tarea de los poetas. Como vamos deprisa no nos podemos extender, y no comentaremos estas causas mayores; sólo quisiéramos añadir que, en gran parte, de ellas depende la buena gracia del soneto que hemos puesto de ejemplo.

Veamos ahora, también quemándonos los pies, y sin volver la vista a los recodos del camino, cómo utiliza el pueblo este procedimiento artístico. Entre los maestros de la poesía contemporánea ninguno ha valorado el folklore como Antonio Machado. No solamente lo valora, lo practica. Muchos de sus poemas se asemejan a coplas; muchas de sus sentencias, nos parecen refranes: tienen su acierto, su sorpresa y su honda sencillez. Pondremos dos ejemplos. El primero un poemilla que se repite hoy día de labio en labio como un refrán:

la primavera ha venido:
nadie sabe cómo ha sido.

Y estas palabras memorables de su Juan de Mairena, que andando el tiempo probablemente se van a convertir en copla. «Reparad en esta copla popular:

quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte,
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.

Vosotros preguntad: Bueno ¿pero en qué quedamos? Y responded: Pues en eso.»

Lo que Machado quiere decir, y lo que dice con suma precisión, es que tenemos que asumir, al mismo tiempo, la suma de todas estas actitudes sentimentales que nos parecen contrapuestas. No se puede elegir entre ellas pues son complementarias, sucesivas e inseparables, con lo cual quiere decir que cada una de ellas sólo vive, sólo puede empezar a vivir, a expensas de la otra. Más que verdades complementarias yo diría que son verdades sucesorias. Veamos más de cerca en qué consiste el acierto de esta contundente contestación. El pensamiento racional no acepta nunca un juicio cuyos términos se contradigan lógicamente. En cambio, el pensamiento poético puede aceptar contradicciones (y vive a expensas de ellas), pues sólo trata de establecer la afinidad de las cosas creadas y devolverle al mundo su inocencia. La poesía, como la vida (sobre la cual se apoya), suele ofrecernos situaciones de afirmación contradictoria. Bien sabéis que un amante puede desear, al mismo tiempo, ver a su amada y no verla; y en otro plano, puede desear estar a solas con ella, y no atreverse a abrir la puerta de su cuarto cuando la amada ¡al fin! se la deja entreabierta. No hay nada extraño en esta situación. Nada ajeno al amor. Tanto el deseo como el temor de verla, se funden en un mismo sentimiento y constituyen una misma tensión. No lo olvidemos, pues sería inútil pretender olvidarlo. En todo amor, si es verdadero, hay siempre algo excesivo, algo penúltimo e irrealizable. Algo que no se sacia con vivir: hay que seguirlo mereciendo. Hay que seguirlo esperando. Hay que seguirlo inventando pues el amor es siempre una antesala que sólo puede traspasarse para llegar hasta otra puerta. Por muchas puertas que traspasemos, siempre quedará alguna por abrir. Cuando se acaban las puertas es que el amor agoniza y ya no puede recrearse. La avidez amorosa es insaciable y por ello nos lleva de su mano con desesperación tranquila y confiada. Lo propio del amor es, justamente, esta tensión, esta avidez siempre penúltima, siempre satisfaciéndose y siempre irrealizable.

Y ahora sigamos nuestro camino. A este tipo de canciones populares vengo llamando, desde hace muchos años, *coplas de afirmación contradictoria.* Son frecuentísimas y en la mayoría de los casos acertadas. Su acierto hace que se repitan, y su repetición las convierte unas veces en ejemplo y otras veces en tópico. Téngase en cuenta que únicamente dentro del mundo de las artes, la ejemplaridad suele seguirla todo el mundo, y por seguirla todo el mundo se llega a convertir en tópico. Es admirable que así sea. ¡Lástima que no ocurra lo mismo en la vida político-social, en donde nadie sigue a nadie, los triunfos se justifi-

can por sí mismos, y el éxito no va frecuentemente acompañado de ejemplaridad! Tal vez sería pedir peras al olmo. Ahora bien, este tipo de coplas a que venimos refiriéndonos —las coplas de afirmación contradictoria— suelen andar de casa en casa y transmitirse de boca en boca. Se encuentran entroncadas, como hemos visto en la vieja tradición poética de la armonía de los contrarios que nace en el arranque de los tiempos y llega, sin pérdida de su luz, hasta nuestros días. Para ceñirme al tema quisiera recordaros, ahora, la que ningún hablante de nuestra lengua desconoce:

Ni contigo ni sin ti,
tienen mis penas remedio,
contigo porque me matas
y sin ti porque me muero.

Todos habéis vivido la situación vital que describe esta copla. Todos habéis sufrido su tenazón en vuestros labios, su quemazón en vuestra sangre. Es natural. Cuando el amor es verdadero, duele. Cuando el amor es verdadero, ilumina nuestras raíces, tal vez las queme alguna vez, pero nos da conciencia de vivir. Nos hiere, desde luego, pero nos llena, y al perder el amor nos sentimos vacíos. Nos parece que hemos perdido el paraíso más difícil de recobrar, que hemos perdido el paraíso de nuestra propia identidad. Sin amar no sabemos quién somos. Nos desposesionamos de nosotros. ¡Cuántas veces hemos sentido que ni podíamos soportar el martirio de la tensión amorosa, ni la podíamos olvidar! *La destrucción o el amor* se llama el más hermoso libro del poeta Vicente Aleixandre. Es de un acierto estremecedor pues todo amor, en cierto modo, es un naufragio, y en cierto modo una supervivencia. Yo me he quemado muchas veces con la lectura de este libro y aprendí en él la ley del náufrago: la posesión se desvalora, la pérdida se añora. El naufragio es constante: hay que olvidar continuamente al ser amado, para volver continuamente a recrearlo. En última instancia, el amor muere o se recrea: tiene que destruirse para crecer:

Ni contigo ni sin ti,
tienen mis penas remedio,
contigo porque me matas
y sin ti porque me muero.

Hagamos lo que hagamos, siempre estaremos dentro del horizonte de esta ley. Nadie puede salvarla. La unidad de la vida amorosa ha de ser sucesiva. La sucesión depende, en fin de cuentas, de esta tensión, continuamente renovada y renovadora, entre la quemazón de

lo que se tiene y el dolor de lo que se pierde. Sin haber naufragado alguna vez, sin estar como un náufrago, entre las olas, no sentiremos la alegría superviviente de llegar a la costa. Si el amor no es un juego, sólo puede tener un punto de partida: ser la supervivencia de un naufragio.

Quede aquí el comentario a la copla. Pues bien, en la poesía moderna la situación anímica que hemos descrito ha dado origen a dos poemas magistrales y afortunados, cuya comparación es el punto final de la presente conferencia. El primero de estos poemas se publica en el año 1880 y pertenece al libro *Follas novas.* Su autora es Rosalía de Castro. El segundo se publica en 1907 y pertenece a otro libro también inolvidable: *Soledades, galerías y otros poemas;* su autor es don Antonio Machado.

Veamos el primero:

Unha vez tiven un cravo
cravado n'o corazón,
y eu non m' acordo xa si era aquel cravo
d' ouro, de ferro ou d' amor.
Sóyo sei que me fixo un mal tan fondo,
que tanto m' atormentou,
que eu dia e noite sin cesar choraba
cal chorou Madanela n'a Pasion.
«Señor, que todo o podedes
—pedinlle unha vez á Dios—
daime valor pra arrincar d' un golpe
cravo de tal condicion».
E doum'o Dios arrinquei-n-o,
mais... ¿quén pensara?... Despois
xa non sentin méis tormentos
nin soupen qué era delor;
soupen só que non sei que me faltaba
en donde o cravo faltou,
e seica... seica... tiven soidades
d' aquela pena... ¡Bon Dios!
este barro mortal que envolve o esprito
¡qué o entenderá. Señor!

Ya dijimos que este poema es magistral y afortunado. Debo aclarar que es magistral por su realización y afortunado por su logro. No es igual una cosa que otra. Anotemos su diferencia puesto que el Paraíso no es el caos, como saben muy bien los descreídos, que nunca faltarán en esta sala. Lo que nosotros, con un poquito de humildad y otro poco de cazurrería, hemos llamado *realización* se refiere a la técnica del poema, lo que llamamos *logro* se refiere al

valor. Todos hemos leído numerosos poemas perfectamente realizados que son chupaletrinas, y conocemos otros poemas que son defectuosos pero admirables. A los poetas nos ocurre lo que a los enfermos: padecemos dolores y no sabemos precisarlos. O dicho de otro modo: escribimos malos poemas, justamente porque no conocemos sus defectos. Sin embargo, ¡siempre hay un sin embargo!, es conveniente recordar que de modo indudable no bastaría conocer sus defectos para escribir un buen poema, de modo que lo que no va en lágrimas va en suspiros. Conviene consolarse de lo que no sabemos, si no queremos angustiarnos por lo que nunca lograremos saber. Todo esto viene a cuento para decir que el poema de Rosalía es un poema perfecto, tanto por su realización como por su logro. En él, ambas apreciaciones se realizan, y, por tanto, no necesitan justificarse. Antes por el contrario, somos nosotros los justificados, de manera vital y personal, leyendo este poema. Nos sentimos andar. Nos sentimos vivir y su lectura nos acrecienta y nos recrea. Se ha incorporado a ese telón de fondo que va constituyendo nuestra existencia, día tras día, y nos hace vivir en estado naciente. Pero, de otra parte, tampoco nos debemos entregar al entusiasmo. Tal vez no es lo mejor que hay en nosotros. El entusiasmo hay que vivirlo maniatándolo, hay que vivirlo exigiéndole cuentas. No lo dudéis: si es un peligro desatenderlo, es aún más peligroso sobreestimarlo. Decía D'Ors que cuando ya no somos jóvenes no tenemos derecho a equivocarnos. Pues bien, vayamos paso a paso en su lectura, refrenemos nuestra emoción, para que el entusiasmo nos aliente, pero no nos confunda. Yo quisiera enfriaros un poco. Yo quisiera deciros que hay que leer este poema de una manera despiadada y estricta. Lo merece. En fin de cuentas, hay que disciplinar nuestra mirada si queremos enriquecer nuestra lectura, pues quien llora no ve.

Por su tonalidad, este poema está dentro del ámbito del Romanticismo pero padece «el mal del siglo» sin quejumbre. Carece de retórica y se diría que no maneja emociones, describe sentimientos. Guarda el calor humano y en su composición todo está reducido a lo esencial: es como un esqueleto de palabras. A pesar de los puntos suspensivos, que en él son tan frecuentes, su expresión no se ilimita nunca, se precisa. Tiene los huesos mondos, lijados, descarnados como cantos de río. Para evitar equívocos, debo manifestar que nadie debe confundir un esqueleto con un osario. No hay nada más orgánico que un esqueleto, ni hay nada más orgánico que este poema. A causa de ello, amigos míos, ¿nunca habéis observado que, cuando forman un esqueleto, los huesos están vivos y son benévolos y sonrientes y nos parece que de un momento a otro va a empezar a andar? Tal vez lo

hacen a alguna hora. La perfección de un organismo implica movimiento, y este poema no se aquieta un momento hasta su fin. Su estructura tiene una gran fijeza que yo diría que es objetiva pero además objetual y casi, casi fenomenológica. Nada más contrapuesto al Romanticismo que ese deslumbramiento de rigor que tiene este poema donde cada palabra camina dentro de su órbita y se va evidenciando como el cuadro dentro del marco. Sus palabras se juntan desde su fondo racional, pero también se aprietan desde su fondo emocional. Son claras y empañadas al mismo tiempo. Esta es la gran característica de Rosalía de Castro, la poetisa que ha dicho de sí misma que no estudió nunca en «mais escola qu'a d' os nosos probes aldeans». Tal vez, por ello, tiene este rigor.

Pero también tiene el poema una veladura que nace de otra causa: es una veladura de pudor. Rosalía está casada y el dolor que nos describe en su poema queda dicho y no dicho, pero no insinuado sino expresado. Rosalía no recuerda, no quiere recordar, qué origen tuvo. Rosalía no recuerda si aquel clavo era de oro, era de hierro, o era de amor. No dejaremos de apuntar que la ambivalencia de estos términos es una enumeración caótica modernísima y afortunada. Rosalía dice únicamente, y únicamente sabe, que cada día y cada noche se le clavaba un poco más adentro, traspasándola, y haciéndola llorar continuamente como María de Magdala había llorado en la Pasión. La alusión a María Magdalena no es una imagen literaria y decorativa, es un telón de fondo, pues se refiere a la naturaleza de su herida: una pena de amor. (Hoy día sabemos que, en efecto, Rosalía tuvo un amor fuera del matrimonio.) Como no puede soportar esta pena, le pide a Dios que se la arranque de una vez, y el tiempo y Dios la fueron desclavando de su herida hasta que ¡al fin! la dejó de sentir. Pero entonces, ¿quién lo pensara?, sintió añoranza del tormento y comprendió que aquel dolor era lo más viviente y lo más suyo que tenía. La vida humana no resiste el vacío sino pudriéndose, y como dijo don Antonio Machado, un corazón deshabitado ya no es un corazón. Esta es la ley. Rosalía comprendió, oscuramente, que en donde el clavo le faltaba, le faltaba la vida: sólo encontraba su propia sequedad, su humana invalidez, su íntima frustración. Así tenía que ser, ya que no pueden arrancarse del corazón nuestros dolores, ni pueden olvidarse nuestras culpas: es preciso asumirlos de nuevo en nuestra vida para darles un sentido distinto y redentor. Y entonces supo para siempre que el amor duele y el barro mancha, pero abriga. No lo pudo entender sino sintiéndolo y arropándose en ello. Tal vez no importe demasiado que no sepamos su sentido. Tal vez, sentirlo, basta.

Como no soy amigo de afirmaciones resolutas, ya que respeto, en

lo posible, la opinión ajena, considero que este poema de Rosalía no es sólo magistral y afortunado: es la puesta de largo de la poesía romántica española. Cierto es que no se encuentra sólo en este empeño. Todo lo hacemos entre todos y nadie puede darle la menor importancia a su propia opinión, puesto que el pensamiento tiene sus límites insalvables, que son, por otra parte, muy estrechos. Nadie puede saltar sobre su sombra y yo menos que nadie. En este caso, sin embargo, y por excepción, quiero creer en lo que digo, porque me encuentro acompañado por un maestro, y este maestro es, nada menos, que don Antonio Machado. El fue el primero en valorar el poema de Rosalía, y en valorarlo, radicalmente, recreándolo. Para mí al menos creo que es cierto, y por ello os lo digo, que este poema ha motivado una de sus composiciones más benditas y afortunadas: *Yo voy soñando caminos*.

Como antes de opinar hay que tentarse la ropa, me agradaría decir, para que nadie se confunda un poco más con mis palabras, que todos los poetas tenemos influencias. Cuanto más grande es un poeta, es más sensible, también más inocente, y cuanto más sensible e inocente, más receptor será. Tiene que recoger en su testimonio cuanto hay de bueno en torno suyo. Lo malo no es tener muchas influencias, lo malo es tener pocas, y lo malísimo, tener una. A Machado, que sabe lo que hace, le influyen muchos poetas de su tiempo, y por carta de más, es decir, por carta de generosidad, los anteriores y posteriores a él. Se diferencia en esto, y en tantas cosas más, de Juan Ramón Jiménez, pues Juan Ramón consideraba la originalidad como el valor supremo de la poesía. Esta fue su poética y esta la cruz que el premio Nobel no le pudo quitar. Don Antonio Machado hubiera preferido, sin duda alguna, la oriundez a la originalidad, pues lo importante de la poesía está en su origen, en la región del alma donde nace, y no en su resultado. Machado prefirió testimoniar la vida de su tiempo y Juan Ramón prefirió testimoniar su propia vida. Machado nunca intentó influir en las generaciones posteriores a él, y Juan Ramón, en cambio, se lo jugó todo a esa carta. Hoy no sabemos si acertamos en nuestra elección eligiendo a Machado, pero es nuestro elegido. Justo es decir, para que nadie considere que nos pasamos de la raya, que esta elección no implica un orden de valor, sino de afinidad vital. Esto es, para nosotros, lo importante, y a este respecto debe anotarse un hecho. Desde hace muchos años, y hoy por hoy, todos llamamos a Machado, don Antonio, y sería literalmente inconcebible que nadie pudiese llamar a nuestro premio Nobel don Juan Ramón Jiménez. Decimos don Antonio, sentándole a la mesa de nuestro corazón: es nuestro modo de llamarle, al nombrarle. Es nues-

tro modo de personalizarlo, y esta manera de referirse a él, implica cierta intimidad, implica una elección. Añadiremos que esta elección era muy importante para nosotros cuando la hicimos sin darnos cuenta de ello. Todas las decisiones importantes del corazón se toman sin pensarlo, se toman sin saberlo. Tal vez las nuevas generacione cambien de brújula, y elijan de otro modo. Probablemente, así será. Todo tiene su hora, ya que no da la luz al mismo tiempo en todo el mundo. Por lo cual, y por muchas razones más, no haremos aún mayor nuestra ignorancia, defendiéndola. Repetimos: todo tiene su hora. Todo tiene su haber, pero para nosotros la cosa es clara. Quien vivió de su tiempo y para su tiempo ha perdurado, y esto es todo. Quiero decir que esto es lo que está vivo, por ahora.

Por vivir para su tiempo y de su tiempo, don Antonio tuvo influencias y nosotros consideramos que ésta es una. Debió de impresionarle mucho el poema de Rosalía. Se miró en él como quien ve su rostro en un espejo. Se miró en él reconociéndose. Pero no adelantemos la voz a las palabras, pues no somos políticos, sino poetas. Vayamos paso a paso y hagamos juntos la lectura de su poema para que ustedes puedan establecer de manera legítima, y personal, la certidumbre, o incertidumbre, de todo juicio humano. En este caso, el mío.

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!

¿Adónde el camino irá?
Yo voy cantando viajero
a lo largo del sendero...
—la tarde cayendo está—.

«En el corazón tenía
la espina de una ilusión,
logré arrancármela un día,
ya no siento el corazón.»

Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditando, suena el viento
en los álamos del río.

La tarde más se oscurece,
y el camino, que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.

Mi cantar vuelve a plañir:
«aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
hasta el corazón clavada».

El poema de Rosalía y el de don Antonio tienen el mismo asunto. No nos extrañe su coincidencia: los que van por el mismo camino se encuentran. Dejando aparte el tema, que es evidentemente el mismo, parece que sólo hay entre ellos otros nexos de unión. Una sola palabra: es el verbo *arrancar* que se repite dos veces en «unha ves tiven um cravo», y una vez en el poema de don Antonio. Consideramos que esta palabra es un nivel testigo, una huella, un arrastre de la lectura de Rosalía. El verbo utilizado por Machado habría debido ser distinto para atenerse a la expresión oral tan propia del maestro. Todos sabéis que las espinas se sacan, no se arrancan. «Hay que sacarse esta espina» dice la voz del pueblo. Por su función, la palabra *arrancar* parece referirse a un objeto más grande que una espina: «Como se arranca el hierro de una herida», escribe Bécquer. Pues bien, esta ligera variante rememorativa es el lazo de unión de ambos poemas. Poco, muy poco, casi nada, pero a mi juicio basta. Es suficiente para relacionarlos. Sin embargo, para nosotros carece de interés poner de manifiesto su relación de dependencia. Esto son zarandajas y bachillerías. Lo que sí nos importa es comparar ambos poemas. Lo que sí nos importa es saber lo que ha hecho don Antonio con un tema tomado de otro autor para darle su estilo propio.

Las innovaciones introducidas por Machado convierten su poema en una obra distinta, totalmente distinta y personal. Sólo comentaremos las principales. Son tres, a nuestro juicio: el tema del camino, las variantes del diálogo existencial y el tema del paisaje. Vamos a comentarlas con apremio y en este mismo orden.

EL TEMA DEL CAMINO

Don Antonio era bueno y por serlo le gustaba escuchar. Se le notaba en la mirada la conciencia tranquila. Miraba siempre de frente a su interlocutor, y con los ojos muy abiertos, para darle calor, para abrigarle. Tenía la voz pastueña, los ojos de tabaco recién mojado, los labios gordezuelos. Andaba con soltura y minuciosidad. Se le notaba la costumbre, pues le gustaba mucho pasear, y este poema nos describe uno de sus paseos:

Yo voy soñando caminos
de la tarde.

Esta frase inicial es muy ambigua. No sabemos si Machado camina soñando o sueña caminar. El poeta no lo precisa. No sabemos, tampoco, qué pueden ser esos caminos de la tarde. ¿Son caminos reales? ¿Son caminos que se puedan andar? No podemos saberlo. Lo que quiere decirnos don Antonio es que es más importante, en el paseo, la ensoñación que el caminar. Tal vez, a causa de ello, no sabe a donde ir. No se dirige a parte alguna. Se pasea y no se mueve. Podría decirse, y es cierto, que en este demorado caminar el cuerpo del poeta es como un báculo que le sirve de apoyo a la imaginación. Su caminar es un adentramiento que sólo va a llevarle hacia sí mismo. En la lectura del poema sólo asistimos al viaje del corazón. El es quien se traslada, y quien viaja, puesto que, en un momento de la tarde, pasa desde la angustia a la esperanza, desde la sequedad a la resurrección.

VARIANTES DEL DIALOGO EXISTENCIAL

El momento crucial del poema de Rosalía lo constituye una oración:

Señor, que todo o podedes,
pedinlle unha vez a Dios.

En el poema de Machado esta oración se sustituye por una copla. Con este cambio, la queja cobra gracia, y en cierto modo tiene una intimidad despersonalizada que parece aliviar el dolor. No hay tirantez alguna en esta queja, sino mesura, contención. No pierde intensidad, gana distancia, es como si el dolor nos doliera más lejos. Recordemos, también, que Rosalía de Castro habla con Dios. Dios es el término de nuestro diálogo cuando ya no tenemos con quien hablar, cuando la vida humana nos muestra, y nos demuestra, su invalidez. En el poema de Rosalía, Dios es el último término del diálogo: el ser con quien hablamos cuando hablamos a solas. En el poema de Machado, el *tú absoluto* con quien se comunica estando a solas es el alma del pueblo, la canción popular, y dialoga con ella para sobrevivir, para encontrar en la palabra ajena y colectiva el apoyo que necesita para volver a reencontrarse consigo mismo. Voz del pueblo, voz de Dios.

EL TEMA DEL PAISAJE

El poema de Rosalía es un poema amoroso y lo que en él se nos revela es la memoria del corazón. El poema de Machado es un poema

descriptivo y lo que en él se nos describe es un paisaje. Téngase en cuenta que este paisaje es un paisaje *viviente* que al mismo tiempo es exterior y es interior, pues corresponde a la Naturaleza que le rodea y corresponde, también, a su estado de ánimo. Esta es la principal aportación que hace Machado al tema: establecer la correspondencia entre el ritmo de la Naturaleza y el latido del alma. La consideración del paisaje como estado de ánimo tiene su origen en Amiel, y en la voz de Machado va a encontrar una de sus revelaciones deslumbrantes. Este es el nuevo elemento que actualiza el poema y le da fecha y data: la incorporación del paisaje y el descubrimiento de su valor emocional. Mirar es un milagro: puede bastarle al hombre para resucitar.

En el poema de Machado, como en los cuadros de los pintores impresionistas que se pintan en serie para aprehender las variaciones de la luz —recordemos la serie sobre la catedral de Rouen de Claude Monet— hay dos momentos netamente diferenciados. El primero es el arranque de la atardecida:

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!

El segundo es el arranque de la noche:

Y todo el campo un momento
se queda mudo y sombrío
meditando; suena el viento
en los álamos del río,

la tarde más se oscurece,
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.

Parece natural que la acomodación de nuestro estado de ánimo al paisaje, fuese más sonriente con la luz, más opresora con la sombra. Así lo interpretaron los románticos. Pero Machado cambia esta interpretación, radicalmente, y este es, para nosotros, su gran acierto. La noche en el paisaje natural es como el sueño en los ojos del hombre. Le restaura las fuerzas, le descansa. Cae la sombra borrando los senderos, como el sueño va redimiéndonos del dolor. Cae la noche en el mundo *unificándolo,* como el sueño cierra los párpados restablecien-

do la unidad de la vida. No ver, para temblar. No ver, para nacer. Esta es la ley.

Mi cantar vuelve a plañir:
Aguda espina dorada,
¡quién te pudiera sentir
en el corazón clavada!

Como la tierra se restaura en la noche, el corazón se renueva en el sueño. Se sucede a sí mismo. Parece liberarse de toda ajenación y va acunándose en la sombra. Con el descanso vienen la sedación y la alegría. Tal vez los ojos lloran porque ven, pero en la noche se restauran, se adentran, resucitan. En el poema de Machado, el corazón se hace de tierra y sigue el ritmo vital de la Naturaleza. Una y otro se van armonizando poco a poco. Van cayendo en el sueño, que le descubre al mundo su unidad y al corazón su identidad. La noche es el descanso. Tras el descanso esperan la llamada y la vida. Y con la vida, vuelve el dolor, pero ya deseado. Asistimos a nuestra propia resurrección. Es sencillo, como un milagro.

Y esto es todo. Debemos terminar. El poema de Rosalía es un acierto definitivo y el poema de Machado también. Sí, es cierto, como decíamos en el arranque de nuestra conferencia, de vez en cuando, se repite un milagro.

LUIS ROSALES

Altamirano, 34
MADRID-8

EL MISTERIOSO XAVIER VALCARCE

A José L. Fonseca

Pocas cosas son tan propicias para engendrar, conservar y evocar recuerdos como un poema. La poesía, que los antiguos rapsodas hacían hija de la memoria, es también madre de ella. Y hay poetas que ejercen ese poder mágico con una fuerza particular. Antonio Machado es uno de ellos. Nacidos de los recuerdos —estremecidos por la nostalgia—, sus versos memoriosos se unen a lo más recordable de nuestra vida, como si el pasado revivido por el poeta fuese paralelo e inseparable de los distintos pasados de todos sus lectores. Yo, por lo menos, lo siento así, y soy incapaz de leer algunos de los poemas de Machado, sin que me hagan retroceder en el tiempo —en mi tiempo—, hasta el día lejano en que, por primera vez, los leí, los oí, o llegué a comprenderlos. Junto con mi primer encuentro esencial con la voz del poeta, vuelven los seres, los objetos, los lugares queridos de aquel entonces, como fantasmas entrañables conjurados por el canto.

Hay un poema, entre todos, que me es singularmente evocador: se trata del que Machado escribió a Xavier Valcarce y que publicó con ese título, como uno de sus «Elogios». Lo leí, por vez primera, en 1935, cuando devoré a todo Machado, con la maravillada torpeza de un niño de trece años. Lo volví a leer en el 39, o a principios del 40, cuando, motivado por la muerte del poeta, sometí su obra a una segunda carnicería alucinada. En ninguna de esas dos ocasiones «A Xavier Valcarce» me pareció un poema memorable, causa, probablemente, de mi escaso interés por los poemas compuestos para una persona determinada. Suponía, puerilmente, que todo poema había sido escrito, en cierta medida, para mí, y que ese hecho dejaba de cumplirse cuando el poeta se refería a alguien con nombre y apellido. Confieso que he conservado, hasta ahora, una sombra de ese prejuicio infantil. Lo cierto es que no volví a leer «A Xavier Valcarce», a

pesar de haber llegado a considerarme un buen conocedor de la obra de Machado, de haber publicado estudios sobre ella y de haber analizado su poesía en la enseñanza superior. Alrededor de treinta años después de aquellas primeras lecturas, descubrí la importancia del poema por boca de un amigo, José L. Fonseca, quien, sin proponérsela, me enseñó a tener más cautela con mis juicios y a desconfiar del alcance y del rigor de mis conocimientos en los temas que conozco.

Con mucha frecuencia —por temporadas, tres o cuatro noches a la semana—, un grupo de amigos nos reuníamos en la casa que Pilar y Juan Ignacio Tena tenían en Carrasco, barrio montevideano de espléndida tristeza, con enormes árboles en las aceras y bellos jardines junto al mar del gran río. No formábamos un cenáculo literario, ni un círculo de intelectuales, ni ninguna de esas cosas por el estilo, tan horribles y tediosas. El tenor de nuestras conversaciones no era ajeno, por lo común, a esa saludable y apacible frivolidad, propia de las personas que han alcanzado cierto grado de cultura, de inteligencia y de buen gusto. Como es natural, la poesía fue muchas veces, sin premeditación ni alevosía, nuestro tema. Cambiábamos ideas, discutíamos, con placidez o con calor, según las circunstancias, y leíamos en voz alta los poemas que cada uno prefería de los autores antiguos y modernos. La competencia sobre quién leía mejor tal o cual poema llegó a ser una de nuestras diversiones favoritas. Recuerdo que una de las composiciones poéticas más empleadas en estas contiendas fue «En el entierro de un amigo», de Antonio Machado. Para todos era una prueba particularmente difícil saber decir los famosos versos:

Un golpe de ataúd en tierra es algo
perfectamente serio.

Como para decir bien un poema es imprescindible entenderlo bien —hasta que se logra asumirlo y uno se consustancia con él—, tanto nos esforzamos en la comprensión de los versos citados que, alguna vez, el ataúd golpeó —con perfecta seriedad—, en la tierra de nuestros corazones, perturbando, por un momento, la amabilidad de nuestro juego.

De la misma manera que el dueño de casa, Juan Ignacio Tena, era imbatible en la lectura de «Aldebarán» —quizá porque su voz y su estatura eran las más adecuadas a la grandiosidad cósmica de los versos de Unamuno—, Pepe Fonseca no tenía rival diciendo «A Xavier Valcarce». Con su extraña elegancia y su especial manera de no to-

marse nunca demasiado en serio a sí mismo y a ninguno de sus actos, el querido Pepe leyó el poema, después de declarar que lo consideraba uno de los mejores de Machado y el que más lo conmovía. Me sorprendió la declaración de mi amigo, pues conocía, desde mucho tiempo atrás, su extraordinaria sensibilidad y su gran talento, que él sabía disimular con una semi indiferencia aparente por todo. Cuando terminó la lectura y comprendí el valor de lo que había oído, me sentí avergonzado y furioso conmigo mismo y con Pepe, como si me resistiera a reconocerle el derecho a ser más sagaz que yo, conocedor de *todo Machado.* Fue una dura lección para un presunto profesional de la literatura —Pepe Fonseca nunca habría podido ser un estricto profesional de ninguna disciplina—, y tuve la cobardía de no confesar mi ceguera de tres décadas. Más aún: me referí al poema, recién descubierto, como si fuese un viejo conocedor de su importancia. Debo a Pepe Fonseca este reconocimiento público de haberme enseñado —entre otras muy pocas personas—, que quienes presumen saber todo de algo suelen no saber casi nada de nada. Por eso dedico a mi amigo las pocas reflexiones que siguen, como una invitación a continuar, en el comentario y desde lejos, la antigua competencia de lecturas. No me extrañaría ser derrotado por segunda vez.

Desde que dejé al Uruguay y vine a España ha sido una de mis preocupaciones averiguar quién fue —o es— Xavier Valcarce. Por la cuñada de Antonio Machado —viuda de su hermano José— supe que, probablemente, Xavier Valcarce era un joven vecino del poeta en Baeza. Parece ser que tenía un huerto y es posible que empezara a escribir versos bajo la influencia del autor de *Soledades*. Todas estas informaciones no hacen más que confirmar, en muy pequeña medida, lo que se puede suponer a través del poema mismo, tenida en cuenta la época de su composición. Estuve a punto de ir a Baeza para buscar datos concretos sobre Xavier Valcarce y saber de su paradero, si acaso todavía estaba vivo, pero, a último momento, me detuve y desistí de mis averiguaciones por dos motivos: 1.º) el conocimiento del personaje real al que el poema se refiere, si bien podría aclarar el sentido de algunos versos un tanto ambiguos, no agregaría nada a la comprensión esencial; 2.º) la indagación sobre Xavier Valcarce y, en el mejor de los casos, el conocimiento de su persona, si a alguien pertenece es a José L. Fonseca. Hacer por mi cuenta lo que a él corresponde sería la usurpación de un derecho bien adquirido y el aprovechamiento, casi traicionero, de la ventaja que me otorga mi cercanía a las fuentes de información. Me gustaría, sí, ser testigo mudo de un posible encuentro entre Fonseca y Valcarce,

viejo ya y recordando la juventud perdida, que se conserva intacta, con melancolía intemporalidad, en los versos que para él escribió su buen vecino de Baeza, el profesor de francés.

Muchos de los principales temas de Machado se reúnen en «A Xavier Valcarce» con un especial temblor y con ese calor vivo y cordial que tienen algunas cartas. Porque el poema parece una carta en verso a un joven poeta, y se podría buscar más de una coincidencia con las que Rilke —nacido también en 1875— escribió catorce años más tarde. Comienza diciendo Machado:

Valcarce, dulce amigo, si tuviera
la voz que tuve antaño, cantaría
el intermedio de tu primavera
—porque aprendiz he sido de ruiseñor un día—,
y el rumor de tu huerto —entre las flores
el agua oculta corre, pasa y suena
por acequias, regatos y atanores—,
y el inquieto bullir de tu colmena,
y esa doliente juventud que tiene
ardores de faunalias,
y que pisando viene
la huella a mis sandalias.

La poesía y la juventud perdidas, el milagro fugaz de la primavera, el huerto rumoroso por el zumbido de las abejas y por el canto del emplea Machado dos años antes, en 1913, recién llegado a Baeza, como profesor de francés, al poco tiempo de la muerte de Leonor: «Heme aquí ya, profesor / de lenguas vivas (ayer / maestro de gay-saber, / aprendiz de ruiseñor),...»

La poesía y la juventud perdidas, el milagro fugaz de la primavera, el huerto rumoroso por el zumbido de las abejas y por el canto del agua escondida y pasajera... En su voluntad de aconsejar a su joven amigo con su ejemplo, Machado ha querido juntar lo esencial de su vida entera en un solo poema, y esos doce primeros versos evocan gran parte de su poesía más característica y muchos de sus asuntos preferidos. «A Xavier Valcarce» parece un poema de *Soledades*, escrito después de la experiencia real de la muerte de Leonor y de la experiencia poética de *Campos de Castilla.*

No me atrevería a decir, como Fonseca, que es éste uno de los mejores poemas de Machado y, quizá, el más representativo de la totalidad de su obra, pero sí que hay en él uno de los momentos supremos de su poesía:

Mas hoy... será porque el enigma grave
me tentó en la desierta galería,

y abrí con una diminuta llave
el ventanal del fondo que da a la mar sombría?

Inmediatamente vienen a nuestra memoria: «En esas galerías, / sin fondo, del recuerdo,...», «... Y avancé en su sueño / por una larga, escueta galería,...», «Tú sabes las secretas galerías / del alma, los caminos de los sueños,...», etc. Pero aquí, además de la galería, aparece una llave, instrumento de secretos que también figura en un poema muy conocido de *Soledades*: «Rechinó en la vieja cancela mi llave...» Sin embargo, esta segunda llave, ahora diminuta, alude, sobre todo, a la que es objeto principal de un viejo cuento infantil, creo que el de *Barba Azul,* que acaso Machado escuchó, en su niñez, por boca de su abuela. Recordemos que el poeta se ha referido, también en *Soledades*, a las «cosas de ayer que sois el alma y cantos / y cuentos de la abuela!...» Los primeros versos de ese mismo poema —«Tocados de otros días, / mustios encajes y marchitas sendas;...»— reaparecen «A Xavier Valcarce», donde se invierte la situación de los sustantivos y, por lo tanto, la calificación de los adjetivos: «la mustia seda y el marchito encaje». Pues bien, si mal no recuerdo, en *Barba Azul* hay una recién casada a quien su cónyuge, al ausentarse, permite recorrer todos los rincones y galerías de la gran casa solitaria y entrar a todas las habitaciones, salvo a una, so pena de perder la vida. La joven, movida por la curiosidad y atormentada por una oscura premonición, abre, con una pequeña llave, la puerta prohibida y encuentra los cadáveres de las antiguas esposas de su marido, vestidas con las sedas mustias y los encajes marchitos de sus fúnebres trajes de novia.

Es más que probable que mi versión no sea muy fiel y esté influida por la poesía de Machado, pero la relación, en lo sustancial, entre el poema y el cuento es innegable. El poeta, por supuesto, al asociarlos a su propia obra, ha trasmutado los elementos de *Barba Azul,* dándoles la significación de su pensamiento poético: así, la puerta prohibida se convierte en «el ventanal del fondo», en la puerta-ventana donde desemboca y termina la desierta galería del alma. La visión de la muerte, que la protagonista del cuento tiene en la horrenda habitación, se transforma en la presencia tenebrosa del mar. Porque el ventanal «da a la mar sombría», como los ríos de Manrique «van a dar a la mar, / que es el morir». La diferencia está en que mientras los ríos manriqueños anticipan, en cierto modo, la mar, el ventanal, que oculta el enigma, golpea al intruso con la brusca revelación mortal de las aguas sombrías. Y el poeta hace una segunda

pregunta, también en cuatro versos, referida a la muerte de Leonor y a una soledad más terrible que la que cantó en *Soledades:*

Será porque se ha ido
quien asentó mis pasos en la tierra,
y en este nuevo ejido
sin rubia mies, la soledad me aterra?

La mar sombría se cambia en el paisaje desolado de una estéril tierra de nadie y sin nadie, que espanta y enmudece al que había sido «aprendiz de ruiseñor». Esas dos revelaciones de la muerte traen, como consecuencia, la muerte de la poesía, ya insinuada al comienzo del poema:

No sé, Valcarce, mas cantar no puedo;
se ha dormido la voz en mi garganta,
y tiene el corazón un salmo quedo.
Ya sólo reza el corazón, no canta.

Al hombre que lo ha perdido todo sólo le queda Dios, y en la noche del alma no hay más que una oración casi muda. La búsqueda de Dios recorre, como una larga herida, toda la obra de Antonio Machado, por lo cual relacionar este aspecto de «A Xavier Valcarce» con otros poemas sería una tarea muy extensa y, por tan evidente, casi innecesaria. El tema religioso, con su consecuente modificación en el tono de la voz, se reitera en dos endecasílabos pareados, que dividen la composición poética en dos partes:

Mas hoy, Valcarce, como un fraile viejo
puedo hacer confesión, que es dar consejo.

No son los versos más afortunados del poema, pero sirven, como hemos dicho, para indicar un cambio de tono y de tema y para introducir la segunda parte, en la que Machado deja de hablar de sí mismo y habla a Xavier Valcarce, proponiéndole una conducta a seguir. Merece señalarse, de paso, que, como es su costumbre, el poeta se siente viejo antes de tiempo, pues cuando escribe «A Xavier Valcarce» no tiene más de cuarenta años. Esa vejez, dolorosamente temprana, es la consecuencia de una juventud no vivida —«Juventud nunca vivida, / quién te volviera a soñar»—, y el viejo prematuro siente que debe aconsejar al joven para que haga lo que él no hizo y para que sea lo que él no pudo ser:

En este día claro, en que descansa
tu carne de quimeras y amoríos
—así en amplio silencio se remansa
el agua bullidora de los ríos—,
no guardes en tu cofre la galana
veste dominical, el limpio traje,
para llenar de lágrimas mañana
la mustia seda y el marchito encaje,
sino viste, Valcarce, dulce amigo,
gala de fiesta para andar contigo.

Y cíñete la espada rutilante,
y lleva tu armadura,
el peto de diamante
debajo de la blanca vestidura (*).

¡Quién sabe! Acaso tu domingo sea
la jornada guerrera y laboriosa,
el día del Señor, que no reposa,
el claro día en que el Señor pelea.

Los últimos cuatro versos tienen una indudable influencia de la poesía y la prosa de Unamuno. Son fuertes y diáfanos y sirven de antídoto luminoso y de conjuro primaveral para las sombras desoladoras e invernales, que nos han asaltado en la mitad del camino abierto por el canto. Al apartarse de su pasado presente, para pensar en el presente futuro de su «dulce amigo», Machado parece obligar a la esperanza a renacer en su corazón o, por lo menos, en su boca, de donde las palabras brotan como animadas por un vino nuevo.

Yo, sin embargo, he quedado preso en las galerías del recuerdo, en los laberintos del sueño. Aquí, en la querida España, en la tierra de Antonio Machado (adonde siempre he querido llegar, para terminar de encontrarme a mí mismo), «A Xavier Valcarce» me dice que mi pasado está doblemente muerto, allá en el Uruguay, por la distancia del tiempo y por la del espacio —el espacio también mata—, y que casi no tengo futuro. Sólo me queda, entonces, la memoria: «el don preclaro de evocar los sueños». Y contemplo a mis amigos y me contemplo a mí mismo entre ellos, como fantasmas felices, dején-

(*) Todos recordamos estos versos del primer poema de «Galerías»: «En estas galerías, / sin fondo, del recuerdo, / donde las pobres gentes / colgaron cual trofeo / el traje de una fiesta / apolillado y viejo, / allí el poeta sabe / el laborar eterno / mirar las doradas / abejas de los sueños. / Poetas, con el alma / atenta al hondo cielo, / en la cruel batalla / o en el tranquilo huerto, / la nueva miel labramos / con los dolores viejos, / la veste blanca y pura / pacientemente hacemos, / y bajo el sol bruñimos / el fuerte arnés de hierro».

donos vivir, sin apuros, en una ciudad dichosa, que parecía un invento de nuestra fantasía. De pronto, la felicidad se quiebra y, en mi delirio onírico, se me aparece el misterioso Xavier Valcarce —tan amigo nuestro, allá, en Montevideo, cuando «en casa de los Tena» era la frase ritual para los encuentros más hermosos—, y lo veo convertirse en Pepe Fonseca, quien, elegante siempre, aunque sigiloso ahora, camina, con una llave en la mano, por una desierta galería, larga como un río. Quiero gritarle que vuelva atrás y no puedo, porque, en los sueños, la voz se duerme en la garganta.

GUIDO CASTILLO

Sancho Dávila, 36, 6.º C
MADRID-28

TRES VERSIONES DE UN TEXTO EN PROSA DE ANTONIO MACHADO

«Casares», «Perico Lija», «Gentes de mi tierra»

A J., por todo lo que ella sola sabe.

El texto en prosa *Gentes de mi tierra* se dio a conocer en la *Obra Inédita* del poeta, y como primero de los que figuran bajo el epígrafe *De «Papeles Póstumos» y Obra Varia,* en el número 11-12 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (septiembre-diciembre de 1949, pp. 265-272), dedicado a la memoria de Antonio Machado. Al pie del texto figura (pág. 272) la siguiente nota de los editores: «Reproducimos el texto autógrafo de *Gentes de mi tierra,* aunque se encuentra publicado fragmentariamente.» En el citado número de la revista no constan ni dato alguno sobre el tal autógrafo ni precisión sobre dichas «publicaciones fragmentarias». Ocho años más tarde vio la luz el volumen titulado *Los complementarios y otras prosas póstumas. Ordenación y nota preliminar de Guillermo de Torre* (Buenos Aires, Ed. Losada [1957], Biblioteca Contemporánea, núm. 47), cuyas páginas 78-86 contienen el texto de *Gentes de mi tierra* (reproducido del número 11-12 de los *Cuadernos Hispanoamericanos,* sin la nota final que hemos citado), que luego fue incorporado a las *Obras* de Antonio Machado, publicadas por la misma casa editorial en 1964, a cargo de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Por su parte, mi distinguido colega y amigo Oreste Macrí me confirmó en una reciente carta que no sabía de otras versiones de *Gentes de mi tierra.*

Hace algunos años me llamaron la atención las siguientes palabras de Miguel Pérez Ferrero: «y en lo que va de año [se refiere a 1912] apenas si ha publicado [A. M.] algo en *La Tribuna,* diario de reciente fundación en Madrid». *(Vida de Antonio Machado y Manuel. Prólogo del Doctor Gregorio Marañón,* Madrid [Ed. Rialp, 1947], p. 139; hay reedición en Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952). Poco después,

repasando en la Hemeroteca Municipal de Madrid el primer semestre de la colección de *La Tribuna,* diario independiente, que empezó a publicarse en febrero de 1912, encontré en efecto algunas colaboraciones de Manuel y Antonio Machado, entre ellas un largo texto en prosa titulado *Casares,* que ocupa las cuatro columnas del folletín del número del 20 de febrero de 1912. Comprobé que se trataba de una versión distinta de *Gentes de mi tierra.* Y, más recientemente, gracias a la copia que tuvo la gentileza de facilitarme el señor don Alberto Porlan, pude ver que las variantes entre ambos textos eran importantes.

Pero existía una tercera versión impresa (adornada con cuatro ilustraciones de Basté y una letra florida inicial firmada «r») de la prosa que nos ocupa: la que lleva el título *Perico Lija* y vio la luz en la revista que Rubén Darío dirigía por aquel entonces en París, *Mundial Magazine* (tomo V, páginas 112-117, que corresponden a las primeras del número 26 de junio de 1913, cada tomo llevando una paginación correlativa). Como se sabe, esta revista es la misma en que Antonio Machado publicara también la versión en prosa de *La Tierra de Alvargonzález* en un número anterior.

Resulta difícil —al menos para nosotros— fijar la cronología de las tres versiones que a continuación presentamos. Haremos constar, sin embargo, una variante que puede ser interesante a este respecto (aunque no puede constituir una prueba absoluta de la anterioridad del manuscrito) entre el texto reproducido en los *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1949, por una parte, y las dos versiones impresas en *La Tribuna* y *Mundial Magazine,* por otra parte:

MANUSCRITO	VERSIONES IMPRESAS
En efecto, yo había conocido a Casares en una pequeña capital de provincia, hacía ya *ocho o diez años.*	En efecto, yo había conocido a Casares en una pequeña capital de provincia, hacía ya *diez o doce años.*

No podemos aquí comentar detenidamente las diferencias entre los tres textos. Sólo notaremos: que en *Casares* y *Perico Lija* no aparecen los dos párrafos iniciales de *Gentes de mi tierra;* que la alusión a Rubén Darío sólo consta en *Casares;* que los títulos de los periódicos dirigidos por Casares son distintos en la versión de *Mundial Magazine* y de *La Tribuna;* que Perico Lija, ex condiscípulo de Casares en *Mundial Magazine,* lo es del autor en el manuscrito y en *La Tribuna;* en fin, que en las versiones publicadas, el título indica que Machado ha querido dar papel de protagonista, en *La Tribuna* a

Casares, en *Mundial Magazine* a Perico Lija, mientras que en la versión del manuscrito ambos personajes tienen poco más o menos igual importancia, siendo *Gentes de mi tierra* un relato menos anecdótico, digamos, por los dos primeros párrafos que dan una dimensión más amplia y general al conjunto.

Por razones evidentes de tipografía, y porque son pocas las variantes entre *Casares* y *Perico Lija,* reproducimos en la columna de la derecha el texto del manuscrito según consta en el número 11-12 de los *Cuadernos Hispanoamericanos;* en la de la izquierda, el de *La Tribuna* (por ser la primera publicación); en pie de esta última hacemos constar las variantes que aparecen en *Mundial Magazine,* precedidas de la abreviatura: MM (prescindiendo de las de puntuación).

ROBERT MARRAST

75, Bd. de Charonne
75 PARIS XI (France)

CASARES (1)

Una tarde que me encontraba en París, tomando cerveza con mi amigo el poeta Rubén Darío en (2) la terraza de un café del «Quartier», se me acercó un hombre cuya traza no me era desconocida y a quien, sin embargo, yo no acertaba a reconocer.

—¿No se acuerda de mí.... —Y como no le contestara, añadió: Casares.

Era un joven alto y delgado, de rostro imberbe, de ojos verdes, inquietos y sin cejas. Vestía un gabán bastante raído.

En efecto, yo había conocido a Casares en una pequeña capital de provincia, hacía ya diez o doce años.

(1) MM: Perico Lija.

(2) MM: cerveza con un amigo en.

GENTES DE MI TIERRA

Durante el tiempo que he vivido en París, más de dos años, por mi cuenta, he tratado pocos franceses, pero en cambio he podido observar algunos caracteres de mi tierra.

La mayoría de los españoles que he conocido en Francia son gentes para quienes se cerró la frontera española. Algunos abandonaron la patria perseguidos por delitos políticos, los más son desertores del ejército; no faltan golfos, que se dicen bohemios y, entre ellos, espíritus inquietos y hombres de fantasía para quienes la suerte de vivir en París compensa de no pocas fatigas. Generalmente, estos emigrados españoles vienen de las grandes ciudades: Madrid, Barcelona, Valencia... Pero también he conocido en París gentes provincianas, de capitales de tercer orden, cuyas vidas me interesaron mucho por lo castizas.

Una tarde que conversaba en un café del Quartier con un amigo mío, se me acercó un joven a quien yo no acertaba a reconocer, pero a quien sin duda había visto en alguna parte.

—¿No se acuerda de mí?... Casares.

Era un hombre alto, delgado, de rostro imberbe, con ojos verdes inquietos y sin pestañas. Llevaba un sombrero hongo y abollado y un gabán bastante raído.

En efecto, yo había conocido a Casares en una pequeña capital de provincia, hacía ya ocho o diez años. Casares entonces era un jo-

Casares era entonces un muchachuelo bastante presumido, que redactaba un periódico conservador titulado el «Avisador de X», sostenido por el cacique de la comarca. Casares se peleó con el cacique, ignoro por qué causa, y fundó «El Desmoche» (3), periódico radical, furibundo defensor de los intereses del pueblo.

Aquel papelucho fue el terror de la ciudad. En él arremetía Casares contra todo el mundo; denunciaba el juego del casino, los cha[n]chullos de la Hacienda, las piraterías (4) de los usureros. Durante los primeros meses respetó a los curas, temeroso de una excomunión del obispo que le hubiese privado de suscriptores; pero los curas lanzaron a su vez un periodiquillo titulado «El Triunfo de la Fe» y arremetieron (5) a Casares. Casares, entonces, embistió fieramente a los curas. Entre ambos papeles trabóse una lucha enconada.

Casares combatía sin tregua a un canónigo de la catedral, director y redactor de «El Triunfo de la Fe» (6). No citaba su nombre por miedo a querellas criminales; pero lanzaba toda suerte de dicterios a un supuesto don Juan Chupalcuzas. El canónigo le pagaba en igual moneda, poniendo como un guiñapo a un imaginario Tiberio Lechuguino. Merced a este ardid, se machacaban y fundían recíprocamente sin que (7) nadie pudiera prever el fin de aquella lucha.

Decía «El Triunfo de la Fe» (8): «Cuando una repugnante larva, un

venzuelo bastante presumido, que dirigía un periódico titulado «El Eco de X», que sostenía el cacique de la comarca. Casares se peleó con el cacique y fundó entonces «El Desmoche», furibundo defensor de los intereses del pueblo.

«El Desmoche» fue el terror de la ciudad. En él arremetía Casares contra el alcalde, el gobernador, los concejales, los magistrados; denunciaba el juego del Casino, los chanchullos de la Hacienda, las piraterías de la usura y sacaba todo lo feo escondido a la vergüenza pública. En los primeros números Casares respetaba a los curas, temeroso de una excomunión del obispo, que le privase de lectores, pero los curas, que redactaban otro periodiquillo titulado «El Triunfo de la Fe», se metieron con «El Desmoche», y Casares entonces embistió fieramente contra «El Triunfo de la Fe».

Entre ambos papeles se entabló una lucha enconada. «El Triunfo de la Fe», encabezaba su editorial con palabras de este jaez: «Cuando una repugnante larva, un sucio gusarapo entre la baba infecta y el inmundo lodo...» Y «El Desmoche» respondía: «Si en la sagrada cátedra vieráis aparecer una mula sarnosa, llena de esparabanes...» La mula a que «El Desmoche» aludía era canónigo, director y redactor de «El Triunfo», y la repugnante larva de que hablaba «El Triunfo», mi amigo Casares. No se citaban nombres para eludir querellas cri-

(3) MM: y fundó por su cuenta y riesgo «El Desmoche».
(4) MM: Hacienda, las intrigas de la política local, las piraterías.
(5) MM: titulado «El Sabueso de Cristo», y en él arremetieron.
(6) MM: catedral, fundador y director de «El Sabueso de Cristo».
(7) MM: y tundían a su sabor entrambos adalides sin que.
(8) MM: Decía «El Sabueso de Cristo»

sucio gusarapo, entre la baba infecta y el inmundo lodo...» (9). Decía «El Desmoche»: «Si en la sagrada cátedra viérais aparecer (10) una mula sarnosa, llena de esparavanes...».

A Casares se le fue un día la pluma y citó el nombre del canónigo. El canónigo (11) entonces le llevó a los tribunales, y Casares fue condenado por injuria y calumnia a dos años de destierro.

Los curas quedaron dueños del campo. Casares lanzó el último número de su «Desmoche», y desapareció de la capital.

Y este era el hombre que tenía delante de mí.

—Siéntese y tome algo, amigo Casares —le dije.

Casares se sentó a nuestra mesa y pidió café. No era ya el joven presumido y decidor que yo había conocido. Su aspecto ahora era de hombre reservado y sombrío.

—Cuénteme de su vida.

—Muchas calamidades. Un hombre como yo no puede medrar. Para hacer fortuna es preciso doblarse y arrastrarse, y Casares no se dobla ni se arrastra.

Casares hablaba a veces de si mismo en tercera persona, y cuando decía: «Casares no hará esto»,

minales; y de este modo, el rojo y el negro se machacaban a su sabor. Pero al pobre Casares se le fue un día la pluma y estampó en «El Desmoche» el nombre del canónigo, acompañado de unos cuantos piropos. El canónigo entonces le llevó a los tribunales, y Casares fue condenado por injuria y calumnia y desterrado de la provincia.

Los curas quedaron dueños del campo. Casares lanzó el último número de su «Desmoche» y desapareció de la capital con las palabras que puso Zorrilla en boca de Don Pedro el Cruel:

...Volveré algún día,
y ¡ay del que entonces a aparecer
se atreva!

Y éste era el hombre que tenía delante de mí. Pero Casares no era ya el joven presumido y decidor que yo había conocido. El tiempo hizo de él un hombre reservado y sombrío. Al descubrirse para saludar noté que tenía la cabeza calva.

—Siéntese y tome algo, amigo Casares —le dije.

Casares sentóse a nuestra mesa y pidió café.

—Cuénteme de su vida.

—Muchas calamidades —me respondió—. Los hombres como yo no pueden medrar. Para hacer fortuna es preciso doblarse y arrastrarse, y Casares ni se dobla, ni se arrastra.

Sus hábitos de periodista provinciano le hacían hablar de sí mismo en tercera persona. Y cuando de-

(9) MM: entre la baba inmunda y el infecto lodo...»
(10) MM: «Si viérais aparecer en la sagrada cátedra.
(11) MM: el nombre del canónigo, prendido de una ristra de improperios. El canónigo.

«no pensará Casares», era como si dijese: «nuestro digno director...».

Casares me contó las peripecias lamentables de su vida que precedieron a su expulsión definitiva del territorio español.

En la capital de un distrito minero fundó un periódico titulado «El Zurriago»; emprendióla con patronos y capitalistas y lo (12) metieron en la cárcel. Cuando recobró la libertad, ofreció su pluma a un periódico que aparecía en una capital andaluza y fue su redactor en jefe durante algunas semanas. Pronto se declaró independiente y fundó «El Vergajo», periódico francamente libertario, donde Casares aconsejaba a los trabajadores del campo que se comieran crudos a los propietarios rurales. Los propietarios rurales le propinaron una enorme paliza por mediación de los trabajadores del campo, y Casares salió de allí sin un hueso sano, para hacer en Valencia campañas antimilitaristas. De Valencia se escapó como pudo, y en Barcelona, a raíz de la semana sangrienta, fue perseguido y tuvo que pasar la frontera.

Su vida en Francia no había sido más afortunada. Tuvo que pedir trabajo en fábricas y almacenes y fue embalador de botellas, barrendero, cargador y hasta bestia de tiro, pues durante algún tiempo anduvo por las calles de París arrastrando un cochecillo, con gran riesgo de ser aplastado por ómnibus y automóviles. Hoy vive de unas lecciones de español que se ha procurado; mas como asiste a reuniones y mitins anarquistas, la policía, que tiene malos informes suyos, lo (13) vigila de cerca, y pronto, según piensa él, le expulsarán de Francia.

(12) MM: le.
(13) MM: le.

cía: «Casares no hará esto..., no pensará Casares...», era como si dijese: «Nuestro digno Director...» Casares me contó las peripecias de su vida que precedieron a su expulsión definitiva del territorio español. En la capital de un distrito minero fundó un periódico titulado «El Zurriago», y la emprendió con patronos y capitalistas. El resultado de esta campaña fue dar con sus huesos en la cárcel. Cuando recobró la libertad, ofreció su pluma a un periódico de una capital andaluza, y fue su redactor en jefe durante algunas semanas. Pronto se declaró independiente, y fundó «El Vergajo», periódico comunista donde Casares aconsejaba a los trabajadores del campo que se comieran crudos a los propietarios rurales. Los propietarios rurales le propinaron una enorme paliza por mediación de los trabajadores del campo, y Casares huyó a Valencia donde hizo campaña antimilitarista, y después a Barcelona, donde fue perseguido a raíz de la «Semana Sangrienta» y tuvo que pasar la frontera. Su vida en Francia había sido también lamentable. Tuvo que pedir trabajo en fábricas y almacenes, y fue embalador de botellas, barrendero, cargador y hasta bestia de tiro, pues durante algún tiempo anduvo por las calles de París arrastrando un carricoche, con grave riesgo de morir aplastado por tranvías y ómnibus. Por fin, había conseguido algunas lecciones de español que le permitían vivir, aunque con mil apuros. Pero como asistía a mítines y a asambleas anarquistas y la policía francesa tenía malos informes suyos, pensaba que de pronto le expulsarían de Francia y se vería obligado a

No sé si admirar o compadecer a estos hombres que, entre otras cosas, tienen para su vida un billete circular que no les permite parar dos veces en la misma estación. Sí haré constar, que el caso de mi amigo Casares no constituye una rara excepción en nuestra tierra. En algunas capitales de tercer orden, y en algunos pueblos he podido conocer a muchos hombres del temple y laya (14) de Casares. Este hombre batallador y romántico, absurdo si queréis, y capaz de tornarse (15) como Don Quijote con Satanás en persona, me inspira profunda simpatía.

Bajo una apariencia vulgar, humilde y trasnochada, el fiero individualismo de nuestra raza persiste en estos hombres, para quienes el medio no ha de ser necesariamente más fuerte que el individuo. Allí donde la uniformidad mental ejerce presión más formidable y donde un elemento de rebeldía se encuentra en el más absoluto desamparo, el hombre-Casares lucha solo y a cuerpo limpio contra el obispo y el cabildo catedral; el gobernador, el alcalde, los concejales, los jueces, los caciques y los usureros, contra el pueblo entero, si es preciso. Yo he presenciado esta épica lucha, durante años enteros sostenida y en alguna ocasión, hasta me pareció la victoria indecisa. Al cabo, un puntapié unánime, al que concurren aun aquellos que parecían afectos, da con Casares en tierra. Cierto... Pero a los pocos meses de la desaparición de Casares y de la muerte definitiva de «El Desmoche», veréis a un joven con el pelo largo y el rostro sombrío, que se pasar la frontera de Bélgica. A España no podía volver.

Los hombres como Casares tienen un billete circular para andar por el mundo, que no les permite parar dos veces en la misma estación.

Yo no sé si los hombres como Casares, de rígida mentalidad y tan *definitivos* que en nada los modifica su propia vida, hombres batalladores y románticos, siempre dispuestos a *tomarse,* como Don Quijote, con Satanás en persona, son los rezagados de una raza incapaz y absurda o, por el contrario, los supervivientes de un gran pueblo desaparecido y que pudieran convertirse, acaso, en precursores y progenitores de otro gran pueblo del porvenir. Lo cierto es que me inspiran profunda simpatía. En Cuenca, o en Soria, en Segovia o en Albacete, en Jerez de la Frontera o en Fregenal de la Sierra, no falta nunca un Casares dispuesto a fundar un periódico para defender *la idea* y pelearse con su propia sombra. Bajo una apariencia vulgar, humilde y trasnochada, persiste en este hombre el fiero individualismo de nuestra raza. No preveía Casares que el medio haya de ser necesariamente más fuerte que el individuo. Allí donde la uniformidad mental ejerce la presión más formidable, y donde un elemento de rebeldía se encuentra en el más absoluto desamparo, el *hombre casares* lucha solo, arremetiendo valientemente contra todos. Yo he presenciado esta épica lucha durante años enteros, y hasta en ocasiones me parecía la victoria indecisa. Al fin un puntapié unánime, al que concurren los que parecían indiferentes y aun los be-

(14) MM: del temple y talla.
(15) MM: de tomarse.

pasea por las calles con un enorme garrote en la mano. Es el director y fundador del «Luchador», «El Alacrán», que viene dispuesto a pelearse con su propia sombra.

névolos, da con Casares en tierra. Pero, a los pocos meses de la desaparición definitiva de Casares y de la muerte de «El Desmoche», veréis a un joven mal vestido y con cara de pocos amigos que se pasea por las calles con un grueso bastón en la mano. Es el fundador, director, redactor y repartidor de «El Alacrán» o de «La Escoba», periódico radical, digno sucesor de «El Desmoche»...

*

Pasados algunos meses volví a ver a Casares en otro café de París. Tenía el rostro más pálido, el sombrero más abollado y el gabán más raído. Estaba acompañado de un joven andaluz, de ojos saltones de una movilidad inquietante, que accionaba con ademanes descompuestos, dando a su rostro una expresión de agresividad y de burla, alternativamente. Discutían acaloradamente y Casares parecía acorralado por el andaluz.

—A la horca os mandaba yo.

—¿Por qué? —preguntaba Casares con expresión ingenua mientras se enjugaba el sudor de la calva con el pañuelo.

—Porque sois fieras —tronaba el andaluz, mirando a Casares fieramente con sus ojos saltones. Después, cambiando bruscamente de tono, añadía: —Pero ven acá, pedazo de alcornoque... Vosotros ¿no matáis?, ¿no predicáis la violencia y el crimen contra una sociedad?...

—Sí —contestaba Casares— contra una sociedad infame.

—Y vosotros, angelitos patudos ¿qué esperáis de esa sociedad?, ¿confites?

Y el andaluz dio una palmada en

Pasados algunos meses volví a ver a Casares en la terraza de otro café del Barrio Latino. Tenía el rostro más pálido y el gabán más raído. Tomaba cerveza en compañía de un joven andaluz picado de viruelas, de ojos saltones, de una movilidad inquietante, que accionaba con ademanes descompuestos y cuyo rostro expresaba tan pronto odio agresivo como burla y menosprecio. Ambos discutían; pero Casares parecía acorralado por el andaluz.

—A la horca os mandaba yo.

—¿Por qué? —preguntaba Casares con expresión ingenua mientras se limpiaba el sudor de la calva con el pañuelo.

—Porque sois fieras —respondía el andaluz con voz tonante, mirando a Casares fijamente con los ojos inyectados en sangre—. ¡Fieraaas! Y después de una larga pausa, añadía: —Pero ven acá, pedazo de alcornoque; ¿vosotros no predicáis la violencia y el crimen contra la sociedad constituida?

—Sí, contestaba Casares. Contra una sociedad infame.

—Y vosotros, angelitos patudos, ¿qué esperáis de esa sociedad? ¿Queréis que os convide a merengues? Y el andaluz dio a Casares

la calva a Casares, que, algo corrido, sonreía bondadosamente.

Yo conocía también al poeta interlocutor de Casares. Perico Lija era (16) hoy un golfo bohemio, si queréis, pero había sido un chico aprovechado. Estudiaba en Sevilla el último año del Bachillerato, y era el chico más distinguido de una clase en que yo (17) era un alumno menos que mediano. De aquí el aire de superioridad con que siempre me (18) trataba. La vanidad escolar no se cura nunca. Después, Perico Lija pasó a estudiar en el Sacro-Monte de Granada, donde cursó leyes y obtuvo una beca o pensión para Italia. He aquí cuanto yo sabía de Perico Lija. Después he sabido otras cosas, y él me ha contado muchas un tanto fantásticas.

Perico Lija es embustero y trapalón, charlatán y polemista. Tiene lo que los andaluces llaman fantasía. La fantasía andaluza es única en el mundo; no sirve ni para reproducir ni para crear, es algo que tiende a deslumbrar y a aturdir, es una alarma moruna, combinada con fuegos de artificio que termina siempre dando un golpe al candil para llevarse algo. La inconsistencia mental de Perico Lija, le lleva a discutirlo todo, tomando siempre el punto de vista contrario a su inter-

(16) MM: Perico Lija es.
(17) MM: en que Casares.
(18) MM: que siempre le.

una palmada en la calva. Casares, algo corrido, sonreía bondadosamente.

—Bueno —añadió el andaluz—; si me pagas otro bock, cuenta conmigo para ponerle un petardo al propio Maura en el trasero.

Yo conocía también, de antiguo, al joven andaluz interlocutor de Casares. Perico Lija era hoy un perdis, bohemio, si queréis; pero había sido un chico aprovechado. No es extraño que los chicos aprovechados acaben en golfos; lo contrario, sí, aunque también hay casos. Nos conocimos siendo niños en un colegio de Sevilla, donde estudiábamos el último año del Bachillerato. Perico era el más aventajado alumno de la clase. Yo era entonces un estudiante menos que mediano. De aquí el aire de superioridad con que siempre me trató. La vanidad escolar no se cura nunca. Después, Perico Lija pasó a estudiar leyes en el Sacromonte de Granada, donde obtuvo una beca o pensión para Italia. Esto era lo que por mí mismo y por informes fidedignos sabía yo de Perico Lija. Después he sabido otras cosas que no le favorecen, y él me contó mil historias, en las cuales no creo.

Perico Lija es embustero, charlatán y polemista. Tiene, sobre todo, fantasía, lo que llamamos fantasía los andaluces. La fantasía andaluza es única en el mundo. No sirve para reproducir ni para crear; es algo que tiende a deslumbrar y a aturdir; es una alarma moruna, combinada con fuegos de artificio y que termina siempre con un golpe al candil para llevarse algo. La inconsistencia mental de Perico Lija le permite discutirlo todo, tomando siempre el punto de vista

locutor. Frente a Casares, Lija es ardiente defensor del orden y de la tradición; entre gentes sensatas y tranquilas, Lija se muestra anárquico y subversivo partidario, sobre todo, del amor libre. Dispone de gran cantidad de lugares comunes que combina con chistes de almanaque, y es un formidable dialéctico de café. No obstante su afán de pelea, acaba siempre diciendo lo que le conviene, y jamás se indispone con nadie si antes no ha obtenido alguna utilidad.

El hombre-Lija es también frecuente en nuestra tierra. Es un emancipado por egoísmo de todos los deberes que a la mayoría de los mortales se nos imponen.

Perico Lija tenía a sus padres en España y no se acordaba de ellos. Habían realizado toda clase de sacrificios para educarle, y para atender a sus necesidades y a sus caprichos. Habían sido ricos y hoy eran pobres. Perico Lija no se preocupaba de la situación de sus padres.

Perico Lija era casado en España y tenía un hijo; y en París vivía amancebado con una joven, próxima a dar a luz, a quien también pensaba abandonar. Perico Lija vivía de traducciones, copias a máquina y, sobre todo, como parásito de sudamericanos ricos. Era uno de estos (19) hombres dotados de un egoísmo bestial y de una sensualidad desenfrenada, a quienes algunas veces falta para comer y casi nunca para emborracharse y (20) divertirse; de esos que explotan la miseria accidental a que sus vicios les llevan para acudir a la benevolencia del prójimo, y piensan que la humanidad no tiene otra

contrario de su interlocutor. Frente a Casares, Perico defiende el orden y la religión; frente a gentes tímidas y aburguesadas, se muestra anárquico, subversivo, partidario, sobre todo, del amor libre. Dispone de gran cantidad de lugares comunes, que combina con chistes de almanaque; es un formidable polemista de café. No obstante su afán de pelea, acaba diciendo siempre lo que le conviene decir, y procura no indisponerse con nadie antes de obtener alguna ventaja o utilidad.

El *hombre-lija*, también frecuente en nuestra tierra, es un emancipado por egoísmo de trabas y obligaciones. Perico tenía a sus padres en España. Sus padres —ricos ayer, hoy viejos y pobres— habían hecho por él toda suerte de sacrificios para educarle y atender a sus necesidades y a sus caprichos, Perico Lija no se acordaba de sus padres.

Perico Lija había abandonado a su mujer y a dos niños en España y vivía en París amancebado con una joven, de la cual tenía un hijo. Según confesión propia, pronto rompería este último lazo, porque —lo que él decía— el hombre debe ser libre.

Perico Lija es uno de estos hombres desdichados por un exceso de egoísmo, unido a una sensualidad bestial, y a quienes muchas veces falta para comer y rara vez para emborracharse; de esos hombres que explotan la miseria accidental a que les llevan sus vicios, acudiendo a la benevolencia del prójimo y pensando que la humanidad entera no tiene otra misión que ayudarles y sostenerles.

Estos hombres sienten un gran

(19) MM: Era uno de esos.
(20) MM: emborracharse o.

misión que ayudarles y sostenerles. Estos hombres sienten un profundo desdén por aquellos desventurados que, como mi amigo Casares, carecen de vicios, tienen pocas necesidades y a quienes la vida trata mal porque, sobrados inocentes, luchan sin ventajas y sin embustes.

Lija dice que Casares es un burgués en el fondo, con lo cual cree haber dicho bastante en contra de su amigo. Casares dice de Lija que es un chico muy instruido y de muy buena imaginación.

Casares, después de pagar otra consumición a su amigo, le propone fundar un periódico en París, para hacer la revolución en España. Lija trata de disuadirle de este propósito. Lo (21) que conviene es fundar una revista para explotar la vanidad de los americanos, poniendo al frente de cada número el retrato de un general o de un doctor. A Casares no le seduce esta idea. Lija lo (22) mira con desprecio, y pasa a otro tema.

—Como comprenderás, dice Perico Lija, tenemos que asistir mañana al baile de «Quat-z-arts».

En París se celebra todos los años un baile monstruo a que asisten los pintores disfrazados y las modelos desnudas. Es una fiesta de pretensiones paganas que admira a los rastacueros (23).

Casares parecía no comprender la necesidad de asistir a aquel baile. Lija insistía.

—Es necesario afanar cuarenta francos, por lo menos. Yo me encargo de conseguir los billetes gratis. Por los disfraces, no te apures;

(21) MM: Lo.
(22) MM: le.
(23) MM: los «snobs»

desdeño por los ingenuos del tipo Casares, entes sencillos, de escasas necesidades y sin vicios, que luchan sin embustes y sin ventajas, y a quienes la vida trata muy duramente. Lija, pues dice que Casares es un burgués en el fondo, con lo cual cree haber dicho bastante contra su amigo. Casares, en cambio, dice de Perico Lija que es un chico muy instruido y de muy buena imaginación.

Casares, después de pagar otra consumición a su amigo, le propuso fundar un periódico en París para hacer la revolución en España. Lija trataba de disuadirle. Lo que conviene era fundar una revista para explotar la vanidad de los americanos, poniendo al frente de cada número el retrato de un general o de un doctor. La idea era excelente y él contaba ya con el caballo blanco. A Casares no le entusiasmaba la proposición, y Lija, después de mirarle con desprecio pasó a otro tema.

—Como comprenderás —dijo Perico Lija—, tenemos que asistir mañana al baile de Quat'Z-arts.

En París celebran los artistas todos los años un baile monstruo, al que asisten los hombres disfrazados y las mujeres desnudas. Es una fiesta de pretensiones paganas, que admira a los rastacueros.

Casares no está muy persuadido de la necesidad de asistir a aquella bacanal. Lija insistía:

—Es necesario que me procures cuarenta o cincuenta francos. Yo me encargo de conseguir billetes gratis. Por los disfraces, no te apu-

tú irás de «higorrote» (24) y yo de «pielroja», es cosa sencilla.

Ignoro si los dos amigos asistieron al baile.

Pasados algunos meses volví a ver a Casares y le pregunté por Perico.

—Es un canalla, me contestó. Hace cuatro días que lo (25) ando buscando para romperle la crisma.

—¿Qué pasa?, le pregunté.

—Que es un canalla.

Al fin, logré que me explicara la causa de su indignación. Perico Lija había abandonado a la muchacha con quien vivía, cuando ésta acababa de parir un niño.

—Me consta que Perico había cobrado una cantidad. En casa tengo al niño y a la madre. Le juro a usted que ese sinvergüenza se ha de acordar de mí.

No he vuelto a ver al amigo Casares. ¿Lo echaron de Francia y marcharía (26) a América? ¿Habrá vuelto a España y fundado en Castuera o en Segovia otro «Desmoche»? ¿Habrá terminado en el hospital o en la cárcel? No lo sé.

Los hombres como Casares tie-

res. Yo tengo el mío de higorrote, y a ti te disfrazo de piel roja por menos de dos francos. Tú sabes que dentro de unos días tengo guita: conque apoquina.

Ignoro si consiguió Lija sacar al pobre Casares su menguado caudal, ganado con lecciones de español a franco la hora, y si a la siguiente noche asistieron al baile.

*

Pasados algunos meses volví a ver a Casares, y le pregunté por Lija.

—Le tenía por persona decente; pero es un canalla —me dijo muy serio—. Sí, es un canalla; no lo dude. Ya sabe usted que Lija vivía con una pobre muchacha de quien tiene un hijo de algunos meses. Muchas veces me dijo que pensaba abandonar a la mujer y al niño. Yo no le creía. Pues bien; ayer se me presentó en casa la pobre muchacha con la criatura en brazos, diciéndome que Lija la había abandonado y que no sabía su paradero. A mí me consta que Lija había cobrado una cantidad hace unos días. ¿Qué le parece a usted? Es un malvado. En mi casa tengo a la mujer y al niño y ando buscando a Lija por todo París, y si lo encuentro le juro a usted que le rompo la crisma.

Después no he vuelto a tener noticias de Casares. ¿Lo habrán expulsado de Francia? ¿Estará en la cárcel? ¿Habrá vuelto a España para fundar «el Zurriago» en Mataporquera? No sé... Acaso ha muerto en la cárcel o en el hospital. A Perico Lija lo ví algunos años más tarde, en una barraca de Mont-

(24) MM: «igorrote».
(25) MM: le.
(26) MM: y marchó.

nen una psicología de toro de lidia. La vida les torea; ellos embisten, y casi siempre se les mata a traición.

Pasados dos años, creo haber visto otra vez a Perico Lija... Sí, aquel Jonás que, en la feria de Montmartre, salía del vientre de una ballena de cartón, tocando la guitarra, era Perico Lija.

martre. Sí, aquel Jonás que salía del vientre de una ballena de cartón tocando la guitarra, era Perico Lija.

ANTONIO MACHADO

EL TEATRO DE LOS MACHADO

Quizá no sea ocioso comenzar diciendo que el teatro de los Machado no se representa en España desde hace mucho tiempo. Es decir, que ha dejado de ser realidad escénica para convertirse en literatura dramática, analizada periódicamente por críticos y estudiosos.

La lectura de tales análisis nos conduce de inmediato a una conclusión global: si el nombre de Antonio Machado, nuestro más grande poeta contemporáneo, no respaldase esta dramaturgia, buena parte de los comentaristas pasarían de largo por puntos que, por estar él, han de considerar con detalle y respeto. Seguro estoy, por ejemplo, que si las siete obras firmadas por los hermanos llevaran sólo el nombre de Manuel, desde la misma noche del estreno habrían recibido un trato bien distinto, desembarazados los críticos serios de la necesidad de justificar la presencia de Antonio; libres de decir llanamente lo que pensaban acerca de las obras, sin esa solapada pero evidente tensión provocada por las disonancias entre el teatro de los Machado y la entrañable figura humana y literaria del autor de *Soledades*.

El debate posee, por lo dicho, un tono inevitablemente equívoco. A menudo, se habla de los méritos y de los límites de esta dramaturgia sin atreverse a plantear la cuestión subyacente: cual es la aportación de Antonio, en qué medida participó en su concreción literaria y hasta dónde pudiera estar limitado por su hermano Manuel.

No es difícil encontrar comentarios en los que se ensalza la colaboración de los Machado, como si en ellos se repitiera el caso de los hermanos Alvarez Quintero. Miguel Pérez Ferrero, en su *Vida de Antonio Machado y Manuel* (1), afirma:

---

(1) «Vida de Antonio Machado y Manuel», de Miguel Pérez Ferrero, Ed. Rialp, Madrid, 1947, pp. 247 y 248.

Al escribir conjuntamente para el teatro, sus estros se funden y forman una unidad armónica que no acusa discrepancias de forma ni de concepto.

No sólo la mutua comprensión, sino el punto idéntico de partida para el ejercicio de la poesía, la formación igual, y la convivencia muy estrecha durante tantos años, realizan el prodigio de perfecto acoplamiento.

Las mismas esencias que constituyen las características fundamentales de cada uno se contrapesan de tal modo, que el equilibrio es su resultado. Y las esencias y los elementos tan diversos logran, combinándose, la ondulante línea dramática y melódica que ofrecen sus producciones teatrales.

Ningún problema, pues, para «combinar lo diverso». El mismo biógrafo nos explica el procedimiento seguido en el trabajo (2):

> Las cortas estancias de fin de semana de Antonio las utilizan para planear, para discutir, para rectificar en compañía lo que cada cual escribió por su lado, el uno en Madrid, y en Segovia el otro. De esta manera los dos van fabricando escenas que se han repartido previamente. Después se las leen, se hacen las objeciones que estiman oportunas, introducen las correcciones que acuerdan, y dejan los borradores en disposición de ser puestos en limpio.

Naturalmente, para muchos críticos esta explicación resulta sencilla. *Las personalidades de Manuel y Antonio, si lógicamente, como* hijos de un mismo hogar, tuvieron comunes puntos de partida, fueron luego cada vez más antagónicas, según vino a probar el opuesto papel elegido por cada uno en nuestra Guerra Civil. Volveremos sobre este punto, pero queremos recoger aquí la explicación que de ello da Pérez Ferrero (3):

> Verano. Mediados de julio de 1936. Manuel Machado y Eulalia Cáceres deciden ir a Burgos para visitar a una monja, hermana de ésta y prima del poeta, en un convento de la ciudad. Antonio se queda en Madrid.
>
> ....
>
> A los dos hermanos, el que sale de viaje y el que se queda, les ha separado definitivamente el destino. Sus estrellas de parejo rumbo hasta el momento, se apartan y distancian infinitamente para trazar el final derrotero.
>
> Manuel y Eulalia marchan para pasar solamente unos días, pero el tren de regreso no arranca, porque en España ha prendido, y crece con vértigo, la llamarada, que forma hoguera, de la guerra civil.
>
> ....

(2) Ob. cit., pp. 248 y 249.
(3) Ob. cit., pp. 309 y 310.

> Los historiadores escribirán las páginas de esos años de sangre y fuego. Lo que importa a nuestra Historia, a nuestra crónica, es que a los hermanos los separa una hecatombe que ha abierto una profunda, insondable sima, en el suelo de su patria. Y cada cual ha de seguir su suerte dispar ordenada por el capricho geográfico.

No, no es eso. La vida y la palabra de Antonio y de Manuel, desde aquel mes de julio del 36 hasta el día de su muerte, no pudo estar regida por un capricho geográfico. Contó en la vida de cada uno el destino de Burgos y de Madrid en la guerra civil española, pero ni la literatura de Antonio ni la de Manuel podrían atribuirse, sin insultarles gravemente, a esa circunstancia. Porque los dos, a fin de cuentas, se negaron a ser simples comparsas. Y mientras uno escribía poemas al asesinato de García Lorca (4) o artículos antifascistas para «La Vanguardia», de Barcelona (5), y salía con el exilio camino de la muerte (6), el otro ingresaba en la Academia (7) y dedicaba poemas al General Mola, al General Franco, a la Pilarica y a José Antonio Primo de Rivera (8).

> *José Antonio, ¡Maestro!... ¿En qué lúcero,*
> *en qué sol, en qué estrella peregrina*
> *montas la guardia? Cuando a la divina*
> *bóveda miro, tu respuesta espero.*

Sería tonto pensar que este antagonismo nació en los avatares de la guerra. Tales avatares lo único que hicieron fue potenciar, generar el estallido, de cuanto ya era una realidad. Cotejemos los versos de Antonio con los de Manuel. Asumamos de nuevo la mirada y el sentimiento crítico de Antonio frente a la sociedad castellana. Comparemos, por ejemplo, la reflexión de Antonio sobre Baeza con todos

---

(4) «El crimen fue en Granada. A Federico García Lorca», en «Ayuda», de Madrid, el 17 de octubre de 1936; en «El Liberal», de Murcia, el 23 de octubre de 1936.

(5) A estos trabajos publicados en «La Vanguardia», de Barcelona, bajo el título general de «Desde el mirador de la guerra», desde marzo del 38 a enero del 39, cabría agregar los artículos de «Hora de España» y otras muchas manifestaciones en el mismo sentido, como, por ejemplo, el texto que apareció en la revista del «Ejército del Ebro» titulado «Antonio Machado, insigne poeta, manifiesta a nuestros soldados su inquebrantable fe en la victoria». (Citado en el número de «La Torre», revista de la Universidad de Puerto Rico, dedicado a Antonio Machado, enero-junio de 1964.)

(6) Antonio Machado murió en Colliure (Francia) el 22 de febrero de 1939, en un hotel donde se había refugiado con su madre. Esta murió en el mismo hotel tres días después.

(7) La elección tuvo lugar en una sesión celebrada en Salamanca el 5 de enero de 1938. El acto de ingreso se celebró en San Sebastián, el 19 de febrero del mismo año. Al discurso del nuevo académico respondió José María Pemán con otro titulado «La poesía de Manuel Machado como documento humano».

(8) «Poesía. Opera Omnia Lyrica», de Manuel Machado, Editora Nacional, MCMXLII, páginas 391 y ss.

los versos andalucistas de Manuel: frente a la sentimentalización colorista, frente a la Andalucía mítica y pasional, la Andalucía enajenada por el sistema, la Andalucía emigrante y hambrienta, donde el cante es amargura mucho antes que madrigal.

Dice Manuel (9):

La noche sultana,
la noche andaluza,
que estremece la tierra y la carne
de aroma y lujuria.

Comenta Antonio en una carta dirigida a Miguel de Unamuno (10):

> Esta Baeza, que llaman Salamanca andaluza, tiene un Instituto, un Seminario, una Escuela de Artes, varios colegios de segunda enseñanza, y apenas sabe leer un 30 por ciento de la población. No hay más que una librería, donde se venden tarjetas postales, devocionarios y periódicos clericales y pornográficos. Es la comarca más rica de Jaén y la ciudad está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la ruleta. La profesión de jugador de monte se considera muy honrosa. Es infinitamente más levítica y no hay un átomo de religiosidad. Se habla de política —todo el mundo es conservador— y se discute con pasión cuando la Audiencia de Jaén viene a celebrar algún juicio por jurados. Una población rural, encanallada por la Iglesia y completamente huera. Por lo demás, el hombre de campo trabaja y sufre resignado o emigra en condiciones tan lamentables que equivalen al suicidio.

La distancia es tal, que no basta decir que una cosa son versos y la otra el fragmento de una carta. Estamos, obviamente, ante dos modos de sentir y ver Andalucía, ante dos discursos ideológicos que la guerra civil no hará —inevitablemente— sino radicalizar.

Los términos del problema deben, pues, replantearse. Si el teatro de «los» Machado acusa una serie de contradicciones de las que en seguida hablaremos, es porque la personalidad de los hermanos era contradictoria y porque nosotros mismos, como lectores, estamos sometidos a esa incompatible referencia.

La irrealidad de esa idílica colaboración de que hablaba Pérez Ferrero nos parece patente, tanto en función de los autores como de las características de sus obras. Es, en todo caso, interesante citar un párrafo de la carta que Joaquín Machado, testigo de excepción, di-

---

(9) Ob. cit., pp. 179.
(10) «Los complementarios y otras obras póstumas», de Antonio Machado. Editorial Losada, de Buenos Aires, 196, pp. 164 y 165.

rigió al hispanista Manuel H. Guerra, contestándole a una pregunta sobre este punto (11):

> Tanto Pérez Ferrero como otros andan bastante descaminados en cuanto a la forma de colaborar los poetas. Los que lo sabemos con exactitud no consideramos discreto revelarlo. Quede la discriminación para los que estudien a fondo la obra individual de cada uno, su psicología, su estilo, etc.

No sé si valdría la pena llevar hasta sus últimas consecuencias la investigación que Joaquín Machado nos propone, ni por qué, puestos a realizarla, no contamos con su apoyo. Comprendemos que sus revelaciones puedan ser indiscretas por atentar contra lo generalmente aceptado; pero, al mismo tiempo, no entendemos una discreción que se opone a la verdad. En todo caso, y más allá del malestar que produce ese amago de indiscreción aclaradora, lo que tiene interés es ratificar que el teatro de «los Machado», en el sentido unitario que tiene el de «los Quintero» —y podríamos volver a citar las líneas de Pérez Ferrero— no existe. Por el contrario, se trata de una propuesta con abundantes e indisolubles tensiones que explicarían buena parte de la diversidad de juicios que ha suscitado. Estamos ante una especie de teatro dual, ante una suma de complejos enfrentamientos que intenta resolverse a lo largo de los siete dramas. El verso «poético» y el verso «prosaico» disputan a menudo entre sí; disputa el interés introspectivo con la estampa colorista; el testimonio histórico con la anécdota arbitraria; algunos puntos de la teoría dramática de los autores (12) con los dramas mismos; el espíritu del 98 con la Andalucía de los Quintero; todo anda un poco revuelto y enfrentado, como «si fueran dos los autores y no se entendieran bien entre sí». Es decir, dicho de un modo perogrullesco, como si las comedias fueran realmente lo que son y de quien son en lugar de ser de un sólo autor o de dos autores afines entre sí.

LOS LIMITES DE UNA TEORIA

Los Machado habían participado, sumando a veces su nombre al de otros esporádicos colaboradores (13), en la adaptación de una

(11) «El teatro de Manuel y Antonio Machado», de Manuel H. Guerra. Editora Mediterráneo, de Madrid, 1966, p. 188.

(12) ¿Podían tener una misma teoría dramática dos hombres tan distintos? Digamos, pues, por haber suscrito ambos un mismo texto teórico, en el 33, que hay una teoría de «los» Machado, pero con la misma reserva con que nos referimos al teatro de «los» hermanos.

(13) Manuel Machado había escrito, con Enrique Parada, «Tristes y alegres» (1894), y, con José *Montoto*, «*Amor al vuelo*» (1904). *Adaptaciones y traducciones*: «Hernani», de

serie de obras románticas y de nuestro Siglo de Oro. Antonio incluso había tenido una breve experiencia como meritorio en la Compañía de María Guerrero, en 1897 (14). Y el teatro era un tema cotidiano —los Machado, por ejemplo, habían firmado el famoso manifiesto de 1905 contra la obra de Echegaray (15)— en la vida de los dos hermanos. Manuel incluso había ejercido la crítica en *El Liberal*, publicando en 1917 un volumen con los juicios que le habían merecido las obras estrenadas aquel año (16)...

Este es un extremo sobre el que ponen mucho énfasis los defensores del teatro de los Machado (17), viendo en ello la prueba irrefutable de que la obra no surgió de un modo accidental sino como la maduración de un proceso gestado a lo largo de muchos años. Manuel Machado teorizó sobre el *Teatro Poético;* Antonio escribió *El gran climatérico*, una disertación de su apócrifo Juan de Mairena sobre «una futura renovación del teatro»; los dos firmaron en el 33, respondiendo a la encuesta de un periódico madrileño, lo que Pérez Ferrero no vacila en calificar de manifiesto teatral (18).

De todos estos textos, es, sin duda, el de Juan de Mairena el más conocido y el que se esgrime como síntesis del pensamiento de Antonio Machado frente al teatro español de su época. Miguel de Unamuno —tan admirado siempre por Antonio Machado— había hecho otro tanto en un polémico y famoso trabajo (19); y, en general, puede decirse que todos los escritores del 98 se pronunciaron, con mayor o menor vigor, echándose el peso a la espalda, como en el

---

Víctor Hugo, por Manuel, Antonio Machado y Francisco Villaespesa (1924); «El aguilucho», de Edmond Rostand, por Manuel Machado y Luis Oteyza (1920); «El Príncipe Constante», de Calderón, por Manuel, Antonio Machado y José López; «Hay verdades que en amor...», de Lope, por Manuel, Antonio Machado y José López (1925); «El condenado por desconfiado», por Manuel, Antonio Machado y José López (1924); «La niña de plata», de Lope, por Manuel, Antonio Machado y José López (1926); «El perro del hortelano», de Lope, por Manuel, Antonio Machado y José López (1931).

(14) «Antonio ingresó, allá hacia fines de 1897, en la Compañía de María Guerrero, pero fue sólo una brevísima temporada. El mundillo de entre bastidores le repugnó lo suficiente para no pensar más en ser actor.» (De la carta de Joaquín Machado a Manuel H. Guerra, ob. cit., pp. 188 y 189.)

(15) En la campaña contra el teatro de Echegaray se distinguieron, entre otros, Azorín, Unamuno, Rubén Darío, Maeztu, Valle, Baroja, además de los hermanos Machado.

(16) Manuel Machado hizo crítica en «El Liberal» (1915-1919) y «La Libertad» (1920-26). Las críticas del 17 aparecieron en un volumen bajo el título de «Un año de teatro» (ob. cit. de Manuel H. Guerra, pp. 42 y 57).

(17) Refiriéndose especialmente a Manuel Machado («Manuel Machado y el lirismo polifónico», por Nicolás González Ruiz, en «Cuadernos de Literatura Contemporánea», Madrid, 1942). A cuenta de los dos hermanos, se cita este antecedente teatral en casi todos los trabajos que están a favor de su obra dramática. Ver libros citados de Miguel Pérez Ferrero y Manuel H. Guerra.

(18) «El gran climatérico» («Diario de Madrid», 5 de marzo de 1935), recogido en «Juan de Mairena», Espasa-Calpe, 1936, pp. 121 y ss. El «Manifiesto» del 33 aparece en el citado libro de Pérez Ferrero, pp. 260 a 266.

(19) «La regeneración del teatro español».

caso de Unamuno, saliéndose por la tangente, vista la mala salud del enfermo, como en el caso de Baroja, ante la realidad escénica española. No hay, pues, que ver en las preocupaciones teatrales de Antonio Machado nada excepcional, asentada como estaba su obra en una relación crítica con nuestra sociedad, fatalmente obligada a considerar el fenómeno del teatro.

Esto aclarado, reproducimos aquí algunos de los puntos fundamentales de *El gran climaterio,* título de la hipotética obra que permite a Machado exponer sus ideas teatrales:

> 1) Restablecimiento de los monólogos y los apartes. Y esto, así:
>
> — Nada tenemos ya que adivinar en los personajes, salvo lo que ellos ignoran de sus propias almas, porque todo lo demás ellos lo declaran, cuando no en la conversación, en el soliloquio o diálogo interior, y en el aparte o reserva mental, que puede ser el reverso de toda plática o «interloquio».
>
> — Desaparecen del teatro el drama y la comedia embotellados, de barato psicologismo, cuyo interés «folletinesco» proviene de la ocultación arbitraria de los propósitos conscientes más triviales, que hemos de adivinar a través de conversaciones sin substancia o de reticencias y frases incompletas, pausas, gestos, etc., de difícil interpretación escénica.
>
> — Se destierra del teatro al confidente, ese personaje pasivo y superfluo, cuando no perturbador de la acción dramática, cuya misión es escuchar —para que el público se entere— cuanto los personajes activos y esenciales no pueden decirse unos a otros, pero que, necesariamente, cada cual se dice a sí mismo, y nos declaran todos en sus monólogos y apartes.

Piensa Antonio Machado que antes de intentar la comedia «no euclidiana de dimensiones», es decir, antes de investigar sobre las posibilidades de un nuevo teatro, se impone desarrollar el que ya se tiene, la «comedia cúbica», cuya tercera dimensión debe restablecerse y perfeccionarse. «Y reparad, amigos, en que el teatro moderno, que vosotros llamáis realista, y que yo llamaría también docente y psicologista, es el que más ha aspirado a la profundidad, no obstante su continua y progresiva planificación».

Habría, pues, según Mairena, tres elementos esenciales del teatro «cúbico»:

> 1/0. Lo que los personajes se dicen unos a otros cuando están de visita, el diálogo en su acepción más directa, de que tanto usa y abusa el teatro moderno. Es la costra superficial de las comedias, donde nunca se intenta un diálogo a la manera socrática, sino, por el contrario, un coloquio en el cual todos rivalizan en insignificancia ideológica.

2/0. Los monólogos y apartes, que nos revelan propósitos y sentimientos recónditos. La expresión de todo esto necesita actores capaces de sentir, de comprender y, sobre todo, de imaginar personas dramáticas en trances y situaciones que no pueden copiarse de la vida corriente.

3/0. Agotado ya, por el diálogo, el monólogo y el aparte, cuanto el personaje dramático sabe de sí mismo, el total contenido de su conciencia clara, comienza lo que pudiéramos llamar «táctica oblicua» del comediógrafo, para sugerir cuanto carece de expresión directa, algo realmente profundo y original, el fondo inconsciente o subconsciente de donde surgen los impulsos creadores de la conciencia y de la acción, la fuerza cósmica que, en última instancia, es el motor dramático.

En la imaginaria obra *El gran climatérico* debía haber música. Sobre ella se hace Mairena-Machado las siguientes consideraciones:

No estaba puesta la música sin intención estética y psicológica. Porque algún elemento expresivo ha de llevar en el teatro la voz de lo subconsciente, donde residen, a mi juicio, los más íntimos y potentes resortes de la acción.

Unas páginas más adelante (20) retomaba Mairena el tema del teatro para hacer estas inequívocas afirmaciones:

— Nuestro deseo de renovar el teatro no es un afán novelero, sino que es, en parte y por de pronto, el propósito de restaurar, mutatis mutandis, mucho de lo olvidado o injustamente preterido.

Es la dramática un arte literario. Su medio de expresión es la palabra. De ningún modo debemos mermar en él los oficios de la palabra. Con palabras se charla y se diserta; con palabras se piensa y se siente y se desea, con palabras hablamos a nuestro vecino, y cada cual se habla a sí mismo, y al Dios que a todos nos oye, y al propio Satanás que nos salga al paso. Los grandes poetas de la escena supieron esto mejor que nosotros; ellos no limitaron nunca la palabra a la expresión de cuantas naderías cambiamos en pláticas superfluas, mientras pensamos en otra cosa, sino que dicen también esa otra cosa, que suele ser lo más interesante.

— Lo dramático es acción, como tantas veces se ha dicho. En efecto, acción humana, acompañada de conciencia y, por ello, siempre de palabra. A toda merma en las funciones de la palabra corresponde un igual empobrecimiento de la acción. Sólo quienes confunden la acción con el movimiento gesticular y el trajín de entradas y salidas pueden no haber reparado en que la acción dramática —perdonadme la redundancia— va poco a poco desapare-

(20) «Juan de Mairena», Ed. cit., pp. 132 a 135, «Sobre teatro».

ciendo del teatro. El mal lo han visto muchos, sobre todo el gran público, que no es el que asiste a las comedias, sino el que se queda en casa. Disminuida la palabra y, concomitantemente, la acción dramática, el teatro, si no se le refuerza como espectáculo, ¿podrá competir con una función de circo o una capea de toros enamorados? Sólo una oleada de ñoñez espectacular, más o menos cinética, que nos venga de América podrá reconciliarnos con la mísera dramática que aún nos queda. Pero esto no sería una resurrección del teatro, sino un anticipado oficio de difuntos.

Si leemos despacio estos textos, desde la perspectiva de nuestros días, descubriremos una clara tensión. Está Antonio Machado contra el diálogo coloquial, ideológicamente insignificante, del que usan y abusan las comedias de la época; está contra la ocultación arbitraria de datos y propósitos cuya adivinación se propone al espectador como razón sustancial de la obra; está contra el confidente que escucha las largas parrafadas destinadas a enterar al espectador de lo que conviene al dramaturgo; está contra el barato sicologismo... Y frente a ello señala:

a) De un lado, la necesidad de sugerir «cuanto carece de expresión directa» a través de lo que llama «táctica oblicua», y una vez «agotado por el diálogo, el monólogo y el aparte, cuanto el personaje dramático sabe sobre sí mismo, el total contenido de su conciencia clara». El hecho de que su Mairena pensara incluir música en «El gran climaterio», porque «algún elemento expresivo ha de llevar en el teatro la voz de lo subconsciente», refuerza esta idea de que el drama llega siempre a un punto —cuando es bueno— en el que la palabra se subordina a otro orden expresivo, en el que encuadra, y no en sí misma, en su conciencia clara, su sentido y su fuerza reveladora.

b) De otro modo, la afirmación tajante de que la dramática es un arte literario, acción acompañada de conciencia y, por ello, siempre de palabra.

Creo yo que entre ambas afirmaciones existe una buena dosis de contradicción. El hecho de que a Antonio Machado le preocupara seriamente la mediocridad de nuestros actores, hechos a la medida del teatro de los Quintero (21) y solicitara la aparición de actores «capaces de sentir, de comprender y, sobre todo, de imaginar personas dramáticas en trances y situaciones que no pueden copiarse de la vida corriente», indica también que era consciente del alto papel que correspondía a la actuación en la conformación del hecho dra-

(21) Carta de 15-1-1929, «Los complementarios...» (Ed. cit., p. 186).

mático. Todas las palabras podían ser inútiles si el actor no «sentía, imaginaba y comprendía», no las palabras sino «personajes, trances y situaciones». Lo que quiere decir, en resumen, que Antonio Machado quería asomarse a la poética dramática, que intuyó su existencia, que vislumbró incluso algunos de sus problemas, pero que no pudo, en el marco de nuestra mediocre realidad escénica, abandonar la concepción «literaria» del teatro.

De una encuesta celebrada en 1933 es una respuesta de los Machado que Pérez Ferrero llega a calificar de Manifiesto (22). Encontramos muchas de las ideas expuestas en *El gran climatérico,* aunque, a mi modo de ver, con ciertas precisiones específicas. Recordemos la parte fundamental de este texto:

> En el teatro, arte de tradición, hay mucho que hacer, mucho que continuar. Lo que el porvenir más inmediato aportará a la escena es una reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elementos constitutivos del drama, en los cuales hoy aisladamente se trabaja con gran ahínco y éxito mediano. La acción en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y, digámoslo también, su reducción al absurdo, a la ñoñez puramente cinética. Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia es sólo movimiento, y que el movimiento es —estéticamente— muy poca cosa. Ni siquiera señal de vida, porque lo vivo puede estarse quieto, como lo inerte ser movido y cambiar de lugar. El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea sale por un balcón y se zambulle después en un estanque; lo cual no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa.
>
> El diálogo, por otra parte, tiende a enseñorearse del teatro; pero, divorciado de la acción, pierde su valor poético, aunque conserve alguna vez su valor didáctico; se convierte en conversación trivial o pedante, casi siempre en palabra insincera que alude a sentimientos, pasiones o conflictos morales supuestos por el autor y que, en verdad, están ausentes de la escena y del alma de los personajes.
>
> Y, sin embargo, al comediógrafo actual hay que exigirle gran hondura de diálogo, que conozca sus límites; pero también sus nuevas posibilidades, porque la psicología moderna, cavando en lo subconsciente, nos ha descubierto toda una dialéctiva nueva, opuesta, y, en cierto modo complementaria de la socrática. Hoy sabemos que nuestro dialogar oscila entre dos polos: el de la racionalidad del pensar genérico, que persigue el alumbramiento de las ideas, las verdades de todos y de ninguno, y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la mayéutica freudiana —llamémosle así para darle un

(22) Véanse notas 12 y 18.

nombre moderno— opera con nuevos métodos para sacar a luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre. En el hábil manejo de estas dos formas dialécticas: la que nos muestra el tránsito de unas razones a otras y la que nos revela el juego dinámico de instintos, impulsos, sentimientos y afectos, estriba el arte nada fácil de dialogar.

A estos dos elementos del diálogo corresponden dos aspectos de la acción. Todo hombre en la vida, como todo personaje en escena, tiene ante sí una o varias trayectorias, cuyos rieles, anticipadamente trazados, limitan y encauzan su conducta. Su acción es, en parte, lógica y mecánica, consecuencia de asentadas premisas, o resultante previsible de prejuicios, normas morales, hábitos, rutinas y coacciones del medio. Pero todo hombre, como todo personaje dramático, tiene también un amplio margen de libertad y de acción original, imprevisible, inopinada, desconcertante. Es ese aspecto de la vida, esencialmente poético, el que llevado al teatro puede hacer de la escena una encantada caja de sorpresas. En el hábil manejo de lo que se espera y de lo que no se espera, de lo previsible y de lo imprevisible, de lo mecánico y de lo vital, consiste toda la magia de la acción dramática.

El teatro volverá a ser acción y diálogo; pero acción y diálogo que responden, en suma, al conocimiento de lo humano, que ha sido posible hasta ahora. Se renovará el teatro, haciéndose más teatral que nunca. Y se escribirán dramas nuevos, que parecerán viejos a los *snobs*.

También nuestros actores han de renovarse, ahondando en su arte. Lo corriente entre los cómicos españoles es la aptitud para representar personajes copiados, sin esfuerzo, de la realidad superficial. Cuando los personajes no pueden ser copiados, porque es preciso pensarlos e imaginarlos —un Hamlet, un Segismundo, un Brand—, nuestros actores suelen no acertar. No carecen de inteligencia ni de fantasía; pero no han adquirido el hábito de ejercitarlas. De ellos ha de ocuparse con preferencia toda nueva escuela de actores.

El texto, firmado por los dos hermanos, es sustancialmente idéntico al que puso Antonio, dos años después, en boca de su apócrifo Juan de Mañara. Se apuntan ya los dos mundos, el de la conciencia clara, que equivaldría al tránsito de unas razones a otras, y el del fondo inconsciente, definido aquí como las más recónditas verdades del alma de cada hombre. Ambos mundos constituyen dos aspectos de la acción dramática, que el diálogo, atento a su diversa naturaleza, debe abarcar. Sólo así el diálogo dejará de ser un elemento superficial, divorciado de la acción, «que alude a sentimientos, pasiones o conflictos morales supuestos por el autor y que, en verdad, están ausentes de la escena y del alma de los personajes».

Desde la perspectiva actual, las observaciones de los Machado

nos hacen pensar en un médico que, después de descubrir la enfermedad de su paciente, quisiera curarlo cambiándolo de habitación. Porque, bien mirado, el diagnóstico es exacto y el sentimiento machadiano acerca de la disociación entre la acción y la palabra en el teatro de su tiempo podría tomarse como base para alzar un lucido juicio contra la mayor parte de la dramaturgia española contemporánea. Ahora bien, ¿por qué, ante el divorcio entre la palabra y la acción dramática, depositar en la primera el «rescate» teatral en lugar de preguntarse si aquel divorcio no ha surgido de su impotencia como instrumento único de la «mayéutica freudiana»? ¿Esa «psicología moderna, cavando en el subconsciente» no nos habrá planteado la necesidad de contar con medios y signos de expresión más complejos que la explicitud de los conceptos? ¿No postula indirectamente el texto de los Machado lo que hoy llamamos la «organicidad» de un diálogo o una palabra cuando se refiere al «segundo aspecto o elemento» de las formas dialécticas? ¿No se nos está hablando, tanto en la encuesta como en *El gran climatérico* de un tipo de palabras que, llegado el caso, pueda responder a una verdad interior, en nada equiparable a la lógica coloquial o a la exaltación genérica de los sentimientos? ¿Pero qué palabra puede ser esa, cuándo será el momento en que nos haga falta, qué criterios tenemos para entenderla dado que no posee un valor general y es inseparable de la situación en que se pronuncia?

Quizá hemos llegado al punto clave en el análisis de la teoría teatral machadiana: la ausencia de un concepto, a menudo desatendido en el teatro español, y una de las causas de su general insinceridad; me refiero al de situación dramática. Todo el debate de Mairena en favor del soliloquio, del monólogo, y, en suma, de la palabra, como instrumento de revelación, quizá se frustra al no encarar la «expresión» de la situación dramática, a través de la cual puede, por ejemplo, descubrirse que el «comportamiento» de un personaje es mucho más dramático —contiene la verdadera acción— que su discurso verbal, o que el grito o el silencio pueden alumbrar como no lo harían las palabras, en la situación propuesta, de un personaje determinado, esas «recónditas verdades del alma» que tanto importaban a Machado para salvar al teatro de su trivialidad.

Es interesante relacionar la contradicción machadiana que supone rechazar el «teatro verbalista» a la vez que se define la dramática como «un arte literario» con su desprecio a la expresión cinematográfica. Quizá la torpeza y la insensibilidad ante las imágenes, cuanto hay en esta actitud de «negación visual» —es decir, de su capacidad para acceder a una poética que escapa de la abstracción literaria y

nos propone formas concretas de representación—, de confusión del cine con el espectáculo gratuito o la barraca de feria, podría ayudarnos a entender por qué, tanto en la respuesta de los dos hermanos al periódico madrileño como en las afirmaciones de Antonio a través de su Juan de Mairena, existe esa especie de rodeo y vuelta a la literatura.

Por lo demás, si uno piensa en lo que ya era el cine en los años 33 y 35 y en lo que ha sido después, no será arriesgado señalar la ceguera —literalmente hablando— de nuestros dos escritores en este punto. Ceguera que les lleva a subvalorar tanto la expresión cinematográfica como la expresión teatral, puesto que si la primera es bastante más que movimiento, también el hecho escénico es bastante más que literatura.

Toca ya preguntarse por la parte de Manuel y de Antonio en toda esta teoría. Es seguro que algunas ideas de la declaración al periodista —buenas o malas— eran comunes. Pero otras tenían su matiz personal.

Importa, desde luego, tener en cuenta que Antonio Machado, dos años después, se atreve a poner en boca de Juan de Mairena mucho de lo que antes apareció firmado por él y por Manuel. Lo que quiere decir que el texto anterior era fundamentalmente suyo.

Conviene también recordar que en el no pronunciado discurso de ingreso en la Academia (23), y a cuenta de *Don Juan Tenorio*, Antonio Machado hacía esta afirmación, tan contraria a la concepción puramente literaria del arte dramático y, por tanto, de gran interés para ver hasta qué extremo estuvo siempre atrapado por el problema:

> Yo quisiera que dejásemos a un lado la literatura, que importa mucho menos de lo que vosotros creéis, y viéramos qué elementos estéticos contiene esa obra tan amada del pueblo y tan despreciada por los doctos.

¿Dejar a un lado la literatura? ¿Qué elementos —por tanto no literarios— contiene? Una vez más, sentimos a Antonio Machado bordeando una verdad poética con la que nunca llegó a encararse.

En cuanto a la posición, en solitario, de Manuel Machado, Manuel H. Guerra (24) cita un texto enormemente expresivo:

> Séanos permitido, sin embargo, lamentar la desaparición del verso en el teatro, ya que la necesidad de rimas y rimar el diálo-

(23) «Los complementarios...» (Ed. cit., p. 128).

(24) «Teatro poético-Poesía dramática», de Manuel Machado. Citado por Manuel H. Guerra (ob. cit., p. 43).

go tenían, entre otras, la ventaja de dificultar la aparición de mucho comediógrafo mediocre y la de mantener en toda su pureza la condición de nuestra historia literaria.

La afirmación va más allá de cuantas hizo Antonio a propósito de la condición literaria del arte dramático. Antonio hablaba del diálogo y del monólogo; Manuel habla del verso, y sus palabras —por más que también escribió: «Si el teatro no es poético no es nada. Pero teatro poético, no lírica aplicada al teatro»—, desprovistas de la tensión que tenían las de Antonio o las que firmaron ambos en el treinta y tres, nos remiten más que a un «teatro de la palabra» a un teatro de la «belleza literaria».

Volveremos, al final, a reconsiderar las figuras de Antonio y de Manuel en sus últimos años. Pero conviene decir aquí que si Antonio no escribe solo ninguna obra dramática, Manuel, después de su separación, escribe y estrena —exactamente en el Teatro Principal de Zaragoza, el 12 de octubre de 1944— una obra titulada *El Pilar de la Victoria*, exaltación de la Virgen del Pilar, de la jota aragonesa, y de una concepción «folklórica» —y pongo la palabra entre comillas porque en otros casos no expresa este degradado populismo— que define el autor en muchos versos como estos:

Cantares de España,
cantares que nacen
porque quiere Dios
como sangre y vino en la pura entraña,
tierra y corazón.
Cantares que guardan
sabor de romero,
cantares de luz
que dicen la plata de los olivares
y de las naranjas
y el oro. Cantares
del campo andaluz...

¿Qué tiene que ver todo esto con la «mayéutica freudiana»? ¿A dónde han ido a parar esas verdades recónditas del hombre que el teatro debía alumbrar?

Conviene tener presente a estos efectos que en versos como los que acabamos de transcribir se encierra la ideología fundamental de *La Lola se va a los puertos*, obra firmada por los dos hermanos, y quizá su mayor éxito. Lo que supondría que la personalidad de Manuel Machado, destacada ya y en libertad cuando escribe *El Pilar de la Victoria*, está actuando y pesando decisivamente cuando trabaja con Antonio en *La Lola se va a los puertos*.

Pero cortemos aquí las consideraciones, no vayamos a caer en cualquiera de los males que Machado asigna a la crítica y, muy concretamente el de advertir «no lo que hay en las obras de arte, sino lo que falta en ellas», o «pretender imponer al público sus preferencias o aversiones» (25). Mi propósito era señalar, a partir del contenido de la teoría teatral de los Machado:

1) Sus contradicciones internas, por cuanto se rechaza la preceptiva vigente, se aspira a la expresión de una verdad más honda, y jamás se cuestiona el mito del verbo. De las situaciones dramáticas no se habla —cuando son ellas las que condicionan la significación de la palabra— y se confunde el valor de la imagen, tan importante en toda la historia del teatro, con el espectacularismo o la cinética de barracón.

2) El acrecentamiento de tales contradicciones a la hora de escribir los dramas, por cuanto la presencia de Manuel Machado subraya —y no hay más que leer su poesía— el carácter externo y verbalista de la obra. Lejos de encontrarnos ante una dramaturgia que ejemplifique las tensiones de la teoría de Antonio Machado, nos encontramos ante un teatro escrito en colaboración, que, a menudo, niega el carácter renovador encerrado en aquellas tensiones.

3) Naturalmente estas desarmonías entre Antonio y Manuel, expresadas en el plano de la poética dramática, traducen una distinta concepción y sentimiento del mundo.

Por lo demás, la incapacidad de Antonio Machado para resolver el problema que con tanta agudeza se planteó no debe sorprendernos. Se trata de un fenómeno que pertenece a buena parte de los autores españoles, del 98 y de después. Asombra, por ejemplo, el analfabetismo escénico de Unamuno, Baroja o Azorín frente a su vasta cultura literaria, incluyendo en ella la lectura de los más grandes autores extranjeros. Antonio Machado no podía ser una excepción. Su inteligencia los rebela contra el aparato teatral español, pero el medio no les permite conocer y seguir el profundo movimiento de renovación escénica —es decir, teatral— iniciado en Rusia a finales de siglo, en el que se cuestionaban las relaciones entre el personaje y la palabra, el personaje y la acción dramática, el actor en tanto que ser humano concreto y el personaje que interpretaba, entre el texto y el comportamiento... Una historia que ha dado muchas vueltas por el mundo y a la que sigue aún reacia buena parte de nuestro teatro moderno.

---

(25) De las manifestaciones del 33 (véase nota 18).

ALGUNAS POSICIONES CRITICAS

Si leemos las seis críticas que Enrique Díez Canedo dedicó a los correspondientes estrenos (26) de los Machado —la última obra, *El hombre que murió en la guerra,* pese a escribirse en 1928 no se estrenó hasta 1941, cuando ya Antonio había muerto y Díez Canedo era uno de tantos vencidos en nuestra guerra civil —encontraremos frecuentes frases que reflejan la existencia de un prejuicio favorable. Estaban nuestros escenarios ocupados a menudo por obritas de consumo, sin más pretensión que divertir con el enredo o emocionar con el melodrama, mal escritas, tramposas, ante las que el bueno de Díez Canedo —el mejor crítico teatral español con que contaba la prensa de la época— se desahogaba con comentarios generalmente agudos e irónicos. En ese cuadro era forzoso que el nombre de los Machado apareciera en los carteles como una garantía, y que el crítico adoptara ante sus obras una posición preestablecidamente admirativa.

Esto último explicaría, en parte, a mi modo de ver, el desconcierto que ha seguido después. Frente a la libertad y contundencia de otras críticas de Díez Canedo, las dedicadas a los Machado están revestidas de un molesto envaramiento, de un retoricismo solemne, oscuramente acomodado al espíritu de los textos que se considera obligado a defender.

En cuanto a la convivencia autoral de dos personalidades tan distintas como las de Antonio y Manuel es obvio que a Díez Canedo tiene que hacerle pensar más de una vez. Y así, por ejemplo, la crítica de *Las Adelfas,* tercera obra de los hermanos, comienza con estas palabras:

> Un verso de Antonio Machado, en su «España, en paz», me ha dado siempre la más cabal definición del poeta: «dos ojos que avizoran y un ceño que medita». No es necesario el ceño, sino la meditación a frente serena; ni únicamente los ojos, sino todos los sentidos han de estar avizores, despiertos. ¿Y el corazón?, preguntarán los amantes de la poesía a lo romántico. El corazón escande el ritmo, lleva el compás de la poesía.
>
> Manuel y Antonio Machado se encuentran poseedores de los más vivaces sentidos, de la más serena mente poética con que se enorgullece hoy nuestra lírica. Y al concertarse para escribir sus obras dramáticas, las cualidades del uno refuerzan las del otro; pero se diría que el entendimiento ordenador, el «ceño que medita», empuña la dirección de la empresa.

---

(26) Enrique Díez Canedo, «El teatro español de 1914 a 1936», Editorial Joaquín Moritz, de México, vol. II, pp. 137 a 157.

De un lado, pues, se formula la teoría de la «colaboración perfecta»; del otro, al crítico le nace la necesidad de buscar la personalidad dominante. Y, en definitiva, Díez Canedo no ve o escamotea la tensión de las tres primeras obras de los Machado, provocada por el choque entre el conflicto interior de los protagonistas y las concesiones al «teatro poético» de la época. Quizá entre el «ceño que medita» (Antonio) y el que «lleva el compás de la poesía» (Manuel).

Es aquí donde toca decir que resulta imposible concluir en nuestros días, tras la lectura de la dramaturgia machadiana, que no existen en ella esas «escapatorias líricas de las que tanto abunda nuestro teatro en verso» (27), elogio de Díez Canedo que, por infundado, nos sirve más para condenar la inmensa mayoría del «teatro poético» de la época que para defender el teatro de los Machado.

De los versos de «Juan de Mañara» llega el crítico a decir (28):

> Tienen, con su severa elegancia, con su claro fluir, con su sonoridad nunca liada a efectos de relumbrón, en que la palabra es vestidura exacta del pensamiento jugoso, noble siempre, acerando, a veces, su delicadísima expresión en más fuertes latidos, tienen lo que sólo se puede concentrar en un vocablo de que se abusa mucho: raza. Nunca en versos modernos fue menos visible la imitación, más evidente la alcurnia, Los versos y el corte mismo del drama, saltando por encima de la fogosidad de nuestro romanticismo, van a entroncarse con los de aquel teatro clásico, tan lozano aún en su olvido, que no es maravilla verle retoñar en brotes como el de Juan de Mañara.

Juicio éste que nos interesa recoger para señalar hasta donde el nombre de los autores —especialmente el de Antonio— determinaron un tipo de crítica, cuyas estimaciones y cuyo lenguaje resultan sorprendentes en un hombre serio como Díez Canedo.

Distinto es el caso de, por ejemplo, las valoraciones que Alfredo Marquerie hizo del teatro de los Machado. El que fuere, durante casi un cuarto de siglo de posguerra española, el más influyente de nuestros críticos, afirmaba en un homenaje a Antonio Machado, celebrado en julio del 51, dentro de un curso para extranjeros en Segovia (29):

> Antonio nos legó en unión de su hermano Manuel, el tesoro literario de siete comedias que gozaron del favor del público y la

(27) Ob. cit. De la crítica de «Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel», p. 139.

(28) Ob. cit., p. 142.

(29) «Homenaje a Antonio Machado», Segovia, 1952, p. 43. Este juicio favorable contrasta con la severa opinión del mismo crítico ante los autores del 98, a los que calificó en otro lugar de agónicos y minoritarios.

estimación de la crítica, siete comedias, que por su fondo patético, su calidad literaria y humana, su emoción y su interés, figuran con justicia a la cabeza de la creación teatral contemporánea.

Elogio éste que, a mi modo de ver —y no olvidemos el antagonismo que existe entre el pensamiento de Díez Canedo y el de Marquerie, y, por tanto, su también opuesta relación ideológica con el derrotado Antonio Machado—, está dicho con una sinceridad liberada del agobiante respeto con que formula el suyo Díez Canedo.

Por lo demás, este último nos habla en sus críticas de estrenos triunfales, cuyo ambiente nada tiene que ver, pongamos por caso, con el de los escasos y difíciles de un Miguel de Unamuno, autor por el que Antonio Machado expresó su admiración más de una vez, y con cuyo teatro uno podría creer que el de este último debería guardar cierta afinidad. Recordemos el estreno de *La Lola se va a los puertos* (30):

> El público se mostró sensible a las finas cualidades de La Lola; sobre todo cuando el halago de la rima perfecta, sustituyendo al asonante que campea de ordinario en la obra, le recrea el oído con viveza mayor. Así, las escenas centrales del acto segundo fueron una sucesión no interrumpida de murmullos y aplausos, que cortaban la representación para reclamar la presencia de los autores. Estos, en el acto primero y en el último, recogieron también desde el proscenio aplausos unánimes; pero el éxito culminó en las ovaciones del segundo.

¿No es ésta la imagen perfecta de un teatro de comunicación epidérmica, de exaltación retórica y regocijo cultural? ¿No está mucho más cerca la idea de «recrear el oído» de la personalidad de Manuel que de las preocupaciones de Antonio por la relación entre diálogo y acción dramática? ¿No nos recuerda el testimonio de Díez Canedo —¡esos aplausos cortando la representación para reclamar la presencia de los autores!— la ceremonia de las «grandes noches» de estreno de nuestro teatro más palabrero?

La defensa, pues, de este teatro parece acordarse más con los gustos del público teatral español —es decir, la pequeña burguesía que aclamó *La Lola se va a los puertos*— que con la personalidad crítica de Antonio Machado. Y más justo, por tanto, resulta que lo defiendan quienes han sintonizado con los intereses de ese público que quienes los han combatido (31).

---

(30) Díez Canedo, ob. cit., pp. 150 y 151.

(31) La defensa que hace Antonio Machado del público no cuadra —ateniéndonos a otras de sus afirmaciones— con la composición social del público teatral español. Antonio

Caso digno de mención es el de Manuel H. Guerra (32), autor de un fervoroso libro dedicado al teatro de los Machado. Se examina en el libro la teoría teatral que hemos expuesto en el epígrafe anterior y luego se busca su reflejo en cada obra. Por ejemplo, de la defensa que hace Antonio Machado de los apartes y monólogos se deduce la conclusión de que allí donde aparezcan tales formas expresivas se está cumpliendo con la teoría. Lo que conduce a una solución puramente mecánica del problema. Lo importante es la función, el sentido último, de este preconizado monologuismo en orden a la revelación de la realidad. Es el conjunto de los elementos lo que cuenta, la relación profunda que exista entre ellos, su capacidad para potenciar una poética. Al no afrontar esta cuestión, el trabajo de Manuel H. Guerra se queda, a mi modo de ver, en una apreciación externa, que contribuye, sin embargo —por la minuciosidad de la información— a sentar la idea de la adecuación entre la teoría y la práctica. Al margen, ya digo, de presentar ambas como el resultado de una armónica colaboración fraternal, en lugar de preguntarse —y esto es imprescindible si queremos hablar de armonías y disonancias— lo que es de cada uno.

Modernamente, Francisco Ruiz Ramón (33) se habría planteado muy correctamente el análisis de este teatro. Por lo pronto, la presencia de Manuel Machado rebajaría ya en gran medida el valor mítico del binomio. La lectura estaría, por tanto, más liberada del viejo prejuicio. El paso de los años habría establecido los criterios necesarios para contemplar los textos sin el tácito cotejo con los excesos de otras obras de la época. Hoy no leemos el teatro histórico de Marquina ni el de Villaespesa y resulta bastante irrelevante el hecho de que el teatro de los Machado no incurra en los mismos defectos. El problema es otro: se trata de preguntarnos qué lugar ocupa el teatro de los Machado en el teatro español moderno, aunque —y esto no deja de ser muy significativo— tengamos que atenernos a la lectura, ausente como está ya de nuestros escenarios. Se trata, en fin, de asomarnos a su posible valor real, de afrontar sus tensiones interiores y de preguntarnos si esas tensiones estilísticas no reafirmaban, en los años veinte, la diferencia radical entre los dos hermanos. La paradoja de una colaboración familiar que no podía ser ni ideológica ni artística.

Machado habla a menudo del público como una entidad «popular», cosa que no corresponde al carácter pequeño burgués de nuestros espectadores. Una lectura de los textos políticos de Antonio Machado nos coloca ante una visión democrática de la cultura totalmente opuesta a la presión ideológica y económica ejercida sobre el teatro español contemporáneo por una clase social.

(32) Su libro, tantas veces citado, propone juicios muy discutibles, pero está siempre muy bien informado.

(33) «Historia del teatro español», vol. II. Alianza Editorial, de Madrid, 1971, pp. 73 a 79.

La personalidad de Joaquín y Serafín Alvarez Quintero se confundía. La historia, en cambio, no ha hecho sino separar más y más a Antonio y a Manuel. Ruiz Ramón, que, en sus juicios sobre las obras de otros autores, coincide con Enrique Díez Canedo, se distancia aquí radicalmente del excelente crítico de la preguerra. En su libro afirma:

> No es el teatro poético de los Machado ni valioso como drama ni grande como poesía. Siendo Antonio Machado el más grande poeta de su tiempo y uno de los más hondos de nuestra lírica, y siendo Manuel un excelente poeta, en el teatro de ambos ni innovaron ni renovaron, ni, manteniéndose dentro de una concepción tradicional del teatro, crearon una forma dramática valiosa en sí.

Esta es, me parece —y salvando, quizá, el juicio sobre la poesía de Manuel— la opinión que hoy suscribirían buena parte de nuestros hombres de teatro.

CONCLUSIONES SOBRE UNA COLABORACION DIFICIL

La lectura de los siete dramas firmados por los Machado nos revela una serie de tensiones estilísticas que son reflejo de la distinta personalidad de los hermanos. Debatir la acomodación de este teatro a la teoría declara en el 33 y rubricada luego por Juan de Mañara (es decir, por Antonio) quizá sea tarea imposible, porque no tenemos clara la aportación de cada uno de los hermanos ni a la teoría ni a las obras.

En todo caso, según apuntábamos, hay razones para creer que la teoría es fundamentalmente de Antonio y la redacción de los dramas sustancialmente de Manuel. Con lo que la contradicción entre la teoría y la dramaturgia machadianas —que, por ejemplo, señala Ruiz Ramón (34)— sería sólo hipotética y más bien un nuevo elemento para reafirmar la opuesta personalidad de los hermanos.

Manuel H. Guerra, en cambio, no sólo tiende a presentar la teoría y la obra de nuestros autores como algo «común» —aunque a veces reconozca que Antonio es el principal inspirador de la teoría—, sino que se afana en subrayar:

1) El interés por el teatro de los dos hermanos desde mucho antes de escribir sus obras, lo que presupondría algo así como un común aprendizaje.

2) La creación de una dramaturgia acomodada a la teoría.

---

(34) Ob. cit., pp. 73 y ss.

Transcribo un párrafo del libro de Guerra por lo que tiene de resumen de la posición tradicional (35):

> La actividad teatral de los hermanos Machado, anterior a sus obras originales, es muy importante para el estudio de su obra dramática. Esta preocupación por el teatro... confirma no sólo su temprano y mantenido interés por dicho arte, sino también su preocupación por la teoría dramática en su aspecto práctico y la fuente viva de su inspiración en este campo. Sus primeras actividades dramáticas constituyeron un período de aprendizaje que precedió a la creación de sus obras originales y que continuó mientras escribían sus propias comedias, de acuerdo con sus personales conceptos y principios dramáticos.

Se hace, pues, necesario considerar algunos datos de ese previo interés de los Machado por el teatro. Así, en el caso de Antonio, nos encontramos, según el testimonio de su hermano Joaquín, con que si bien entró en la Compañía de María Guerrero, sólo estuvo en ella una brevísima temporada y se marchó «porque el mundillo entre bastidores le repugnó lo suficiente para no pensar nunca más en ser actor» (36).

En cuanto a experiencias autorales en solitario, Antonio Machado no ha escrito ninguna verdadera obra dramática, destinada a su representación, a menos que, atendiendo a su montaje por La Barraca (37), consideráramos *La tierra de Alvargonzález* una propuesta parateatral.

En cambio, Manuel Machado sí que había escrito teatro. De 1894 era una comedia titulada *Tristes y alegres*, escrita en colaboración con Enrique Pradas, y de 1904 la titulada *Amor al vuelo*, escrita esta vez en colaboración con José Luis Montoto. El propio Manuel H. Guerra escribe acerca de esta obra (38):

> La comedia, escrita en prosa, emplea más de una vez los apartes y, con ese tono ligero y lírico que caracteriza al estilo de Benavente, termina con una copla: «¿Amé al vuelo? Sí, señor, / y de mi amor no recelo. / A veces, amando al vuelo, / la mujer ama mejor». Por supuesto que el tema en que un chico encuentra a la muchacha que le conviene en esas o parecidas circunstancias no es del todo original, y existen muchas comedias que ofrecen per-

(35) Ob. cit., p. 57.

(36) Ob. cit., pp. 188-189.

(37) «La tierra de Alvargonzález» fue un espectáculo en homenaje a Antonio Machado presentado por La Barraca en su Décimo Itinerario, en la primavera del 33. («La Barraca y su entorno teatral», publicado por la Galería Multitud, de Madrid, con motivo de una exposición.)

(38) Ob. cit., p. 77.

sonajes y situaciones semejantes. Rosario, por ejemplo, la heroína de Martínez Sierra en «Sueño de una noche de agosto», se parece mucho a Soledad...

La presencia del magisterio benaventino y aun la relación de la obra con el teatro de Martínez Sierra quizá explique ya muchas de las tensiones posteriores de los dramas machadianos, tanto considerados en sí mismos como en relación con las teorías de Antonio, alzadas contra un teatro coloquial, insignificante, estructurado sobre artificiosas confidencias, al que, sin duda, pertenece la escuela de don Jacinto.

Si nos preguntamos por la obra dramática individual posterior a su etapa de colaboración, nos encontramos con el silencio de Antonio frente a *El Pilar de la Victoria*, pieza patriótica, devota y en verso de Manuel, a la que ya nos hemos referido con anterioridad.

Si cotejamos la poesía de un hermano con la del otro, descubrimos abismales diferencias de forma, de sensibilidad y de visión social.

Si nos atenemos a la posición de los hermanos a partir del 36, volvemos a hallarnos ante dos personalidades muy distintas, que se expresan, en el plano literario, en trabajos ideológica y formalmente opuestos. Mientras Antonio escribe artículos a favor de la República, y no sólo condena nítidamente el alzamiento militar (39), sino que elabora un concepto popular de la política y la cultura y se adentra en una visión de la lucha mundial contra el fascismo, Manuel ensalza entusiásticamente a los conductores del frente nacional.

Incluso los hermanos Alvarez Quintero se convierten en un sintomático campo de batalla. Y así mientras Antonio había dicho a Unamuno en una carta (40):

> Lo terrible del teatro es la labor de los cómicos. Ellos traducen lo que usted hace a sus tópicos declamatorios y apenas hay obra, como no sea una ñoñez de los Quintero, que no deshagan.

Escribe ahora Manuel en un poema-epitafio con motivo de la muerte de Serafín (41)

---

(39) Véase especialmente «Madrid, baluarte de nuestra guerra de Independencia» (Valencia, 7-11-37), el «Discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas» (1 de mayo de 1937), el discurso «Sobre la defensa y la difusión de la Cultura», pronunciado en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores (los tres trabajos incluidos en «Abel Martín, Cancionero de Juan de Mairena», Losada, de Buenos Aires) y la serie de artículos publicados en «La Vanguardia», con el título de «Desde el mirador de la guerra», y recogidos en el capítulo VI de «Los Complementarios» (Losada, de Buenos Aires).

(40) Carta a Unamuno de 15-1-29 («Los Complementarios...», ed. cit.).

(41) Ob. cit., p. 402.

Por encima del Mal y de la Muerte
flota del Arte la divina esencia
y eterna es en el Mundo la presencia
del que en Belleza la Verdad convierte.

No creo que valga la pena insistir sobre este punto. *Los complementarios* y *Abel Martín* están llenos de páginas de inequívoca significación política, radicalmente incompatible con lo que por entonces escribía Manuel (42). ¿Cómo, entonces, entender su colaboración teatral? Como la de una colaboración circunstancial, más gobernada por el afecto y los intereses familiares que por la tarea intelectual compartida. Y en la que Manuel debió llevar siempre la voz cantante.

Asombra, en efecto, que los grandes hechos de la vida política se produzcan sin ningún reflejo, ni siquiera humoral en las obras, mientras Antonio escribe poesías definitivas sobre la sociedad castellana y el conflicto de «las» Españas, o manda cartas al desterrado don Miguel en las que le dice (43)

> De política, acaso sepa usted, desde ahí, más que nosotros, los que vivimos en España. Aquí, en apariencia al menos, no pasa nada. Y lo más triste es que no hay inquietud ni rebeldía contra el estado actual de cosas. Las gentes parecen satisfechas de haber nacido. Nadie piensa en el mañana. Para muchos una caída en cuatro pies tiene el grave peligro de encontrar demasiado cómoda la postura. Yo, sin embargo, quiero pensar que tanta calma y tanta conformidad, son un sueño malo del cual despertaremos algún día.

¿Cómo entender *La Lola se va a los puertos* y *La Duquesa de Benamejí* como las dos obras «republicanas» de Antonio Machado? ¿Qué relación establecer entre el teatro de los Machado y el párrafo dirigido a don Miguel?

Quizá podría ayudarnos a entender mejor la cuestión el no olvidar las fechas de los textos teóricos invocados y de las obras dramáticas. *La Duquesa de Benamejí*, el último de los dramas, sería del 32; del 33 el manifiesto común y del 35 «El gran climatérico», lo que, tal vez, implicaría que tales textos teóricos tenían más de autocrítica, de reflexión posterior —esencial para Antonio— que de poética paralela a las obras.

Tendría, pues, razón Ruiz Ramón al señalar (44):

---

(42) Manuel Tuñón de Lara, «Antonio Machado, poeta del pueblo», Barcelona, 1967, y «Medio siglo de cultura española», Tecnos, Madrid, 1969.
(43) Nota 40.
(44) Ob. cit., p. 75.

> En su teatro los hermanos Machado no sobrepasaron un discreto término medio, pues ni siquiera llegaron a realizar en la obra teatral sus ideas dramáticas.

Pero ello, al margen de los límites ya analizados de esta teoría, quizá sería la prueba decisiva de la diversidad creadora subyacente, del freno que para la «renovación» predicada por Mairena vino a suponer su colaboración con el benaventino y modernista Manuel.

JOSE MONLEON

Sánchez Barcáiztegui, 37, 8.º A
MADRID-7

EL MUNDO FLAMENCO EN LA OBRA DE LOS HERMANOS MANUEL Y ANTONIO MACHADO: «LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS»

«La Lola se va a los Puertos» es la cuarta producción dramática de los hermanos Manuel y Antonio Machado, desde que en el año 26 iniciaran con «Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel», esta colaboración creadora, en recuerdo quizá de sus comienzos literarios en torno del teatro, allá por su primera juventud.

Conscientes ahora de sus divergencias intelectuales y sonoras en el territorio de la pura y simple expresión poética, se van a reencontrar en la región de los recuerdos perdidos cerca de la teatralidad, para emprender esta nueva aventura literaria.

Por este tiempo, Antonio, que continúa sepultando imágenes de Leonor, ha vuelto a Castilla después del abandono de Soria «árida y fría», y el descanso en «los alegres campos» de Baeza. Ahora es Segovia el «ceniciento» camino castellano por el que el poeta contempla las mil cumbres de su viejo amigo el Guadarrama. Y entre otras pequeñas inquietudes reparte el tiempo que no le ocupan los recuerdos y la poesía.

Manuel vive en Madrid y ha abandonado su militancia poética. De nada sirven las fraternales objeciones de Antonio y, obstinado, no quiere adentrarse de nuevo en los perdidos senderos del modernismo.

La cercanía les permite en este tiempo reunirse todos los sábados en los viejos lugares de su juventud madrileña, y dispuestos a rememorar positivamente el camino que emprendieron juntos se deciden, en el entusiasmo de la madurez, por el rumbo del teatro. Y en el teatro año 29: «La Lola se va a los puertos», en donde el papel desempeñado por Manuel debió ser más que definitorio: sus conocimientos empíricos del mundo flamenco, del universo de la juerga, sus planetas y satélites mayores y menores: artistas, señoritos, comparsas o sea mangones, a los que él conoce suficientemente después de incontables

amaneceres compartidos, le sitúan en un punto cabal para el conocimiento y la dramatización de su realidad compleja y contradictoria: espiritual y chabacana, aristocrática y pordiosera, proletaria y rica...

Y es de esta experiencia de la que surgen los materiales humanos para la comedia, y fruto de la experiencia es también el perfecto manejo de los personajes encartados. Y de esto es de lo que vamos a tratar aquí.

Quien haya estado alguna vez en una juerga o recibido el rumor de su evidencia no tendrá por menos que reconocer en «La Lola» una fiel reproducción impresionista de los modos y actitudes que conforman el entramado de las relaciones advertidas en el ámbito de la fiesta. Modos y actitudes topificados hasta la saciedad por historias y leyendas, pero que en el origen de su virtualidad encuentran basamento en una incontrovertible práctica del oficio: la del trabajo en los artistas y de la diversión en los señores.

Y esto es lo que se nos descubre con exactitud en el esquema y en la trayectoria de la obra. Por supuesto que en este caso se trata de una ejemplificación tomada del límite, allí donde el artista es un *ídolo* y todos le rinden pleitesía. Por supuesto que en el común de los casos cotidianos el idealismo que configura la personalidad de la Lola está ciertamente alejado de la realidad. Y es por eso por lo que a la protagonista se le adorna de una aureola mítica que sobrepasa su persona y simboliza al Cante, al cante flamenco dicho con mayúsculas. Dibujando la intrahistoria del fenómeno en el círculo de una época y en el centro mismo de la correspondiente interioridad del mundo social coetáneo. En un camino que casi nunca se sabe a ciencia cierta lo que es, si una convivencia fraternal superadora de instancias divergentes o una pacífica coexistencia de utilizaciones mutuas.

Y es que sociedad andaluza y flamenco fueron desde el nacimiento del cante figuras próximas inmersas en el principio de las causalidades históricas: el horroroso mundo de una Andalucía mísera en una España dolorosamente represiva fue la causa desencadenante de unos modos musicales creados por los parias, que en el principio tuvieron trágicas fachadas de gritos y alaridos, encauzados luego por ritmos y compases de antiguas y nuevas melodías populares.

Los mínimos logros sociales del XIX, por una parte, y el crecimiento del género flamenco dentro de una dinámica artística propia potenciaron los espectáculos «hondos» y establecieron los cimientos de la «juerga». Y si antes los andaluces se habían divertido con sus fandangos particulares, ahora seducidos fueron por la tragedia: el dolor del cante entró en las fiestas y exigió para sí el lugar que antes sólo

se le concedía en los territorios de su comparecencia inmediata. Y la afición creciente pagaba a sus artistas el sustento ganado a fuerza de llorarles en su propia inmunidad el horror de las desgracias y las penas:

prisiones, muertes, soledades...

sentidos en la agonía de una vida resuelta en los bordes de un largo precipicio por el que transcurrieron sus días, arropados entre el pavor y la arrogancia, la apremiante necesidad y la idealizada suficiencia de quien quizá por no tener otro remedio lo conformaba y aceptaba todo —incluso todo— según misteriosos, inexpugnables, designios de destinos ocultos por la ignorancia, la religión, la pobreza, la superstición y el miedo.

Escenario social de este universo fueron en los albores de su alumbramiento público las míseras tabernas de los suburbios, hasta que por fuerza de su propia «calidad artística» y exotismo, los magnates del lugar y del tiempo se fueron apropiando del «misterio», «dignificándolo» primero en los cafés cantantes y luego, a su través, en la continuación «sine» hora y selectiva, en reservados, ventas camineras, cortijos, palacios y burdeles.

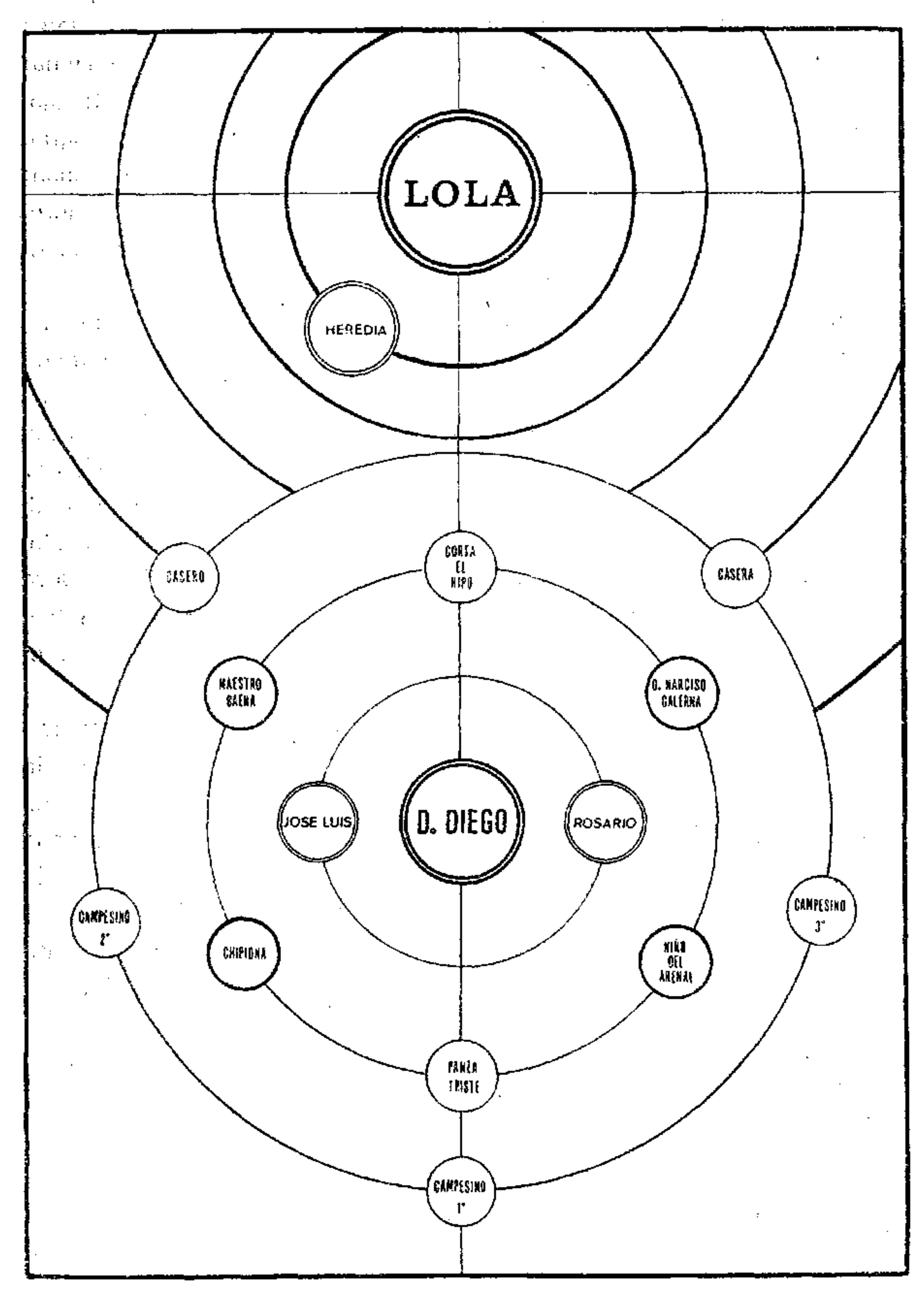
Estaba ya entonces el flamenco casi separado de su cordón umbilical y los que por su suerte y facultades lograban salir de la penuria envolvente en la que habitaban los suyos se erigían, cual modernos juglares, en el nuevo reino de poderes casi absolutos en el que alternaban en dominancia —sobre todo los más valiosos— con los poseedores de las llamadas riquezas materiales. La dialéctica de la situación ponía frente por frente a los señores con los artistas, en una desconcertante realidad, viva por el aliento de las pasiones todas, exacerbadas por los generosos efectos de vinos y mujeres siempre fuera de los límites de la mesura, en las interminables escaleras de una casi permanente borrachera. Y no había más síntesis posible que la del extenuado reposo, tan ardorosamente conseguido. La diferencia, no obstante, entre unos y otros era manifiesta: los poderosos prolongaban su descanso en la tranquilidad de los días asegurados por las rentas; los artistas, sin embargo, deberían acudir diariamente al tajo de la fiesta, y en las mesas y mostradores esperar como putas la llegada de otros nuevos-iguales-distintos señores a los que ofrecer de nuevo su «producto».

Y todo esto, toda la etapa histórica del cante que arranca del medio siglo XIX y se extiende por su final y primer tercio del presente, está magistralmente sintentizada en «La Lola se va a los puertos».

En la obra están presentes todos los elementos fundamentales aquí tratados. El Cante y el Poder. El Cante, con su propia división categorial: cante y toque. El Poder, con las suyas propias: la de su prepotencia, dominadora de todo cuanto a su alrededor existe, y sus secuelas necesarias: en el primer plano, los virtuales herederos de la fortuna; luego, la cohorte de otros poderosos y los arribistas del pastel: guasas, mangones, parásitos, chistosos, ocurrentes, payasos, que alegran al señor y ponen contrapunto a la supuesta tragedia del rito flamenco; y al final —siempre al final— los que *curran* y producen esplenderosas plusvalías, las que sirven para que todo sea posible. (Véase el esquema gráfico.)

En efecto, el círculo simbolizado por el cante en la persona de Lola es el centro indiscutible alrededor del cual giran sin remisión todos los demás astros de la obra (de la fiesta), y ejerce su poderío, consciente de que es el punto de referencia necesario para que todos los demás sean. A su lado y debajo giran dos poderes intermedios: por una parte, el toque como figura de un apareamiento en el que la dominancia corresponde siempre al cante, que es quien ordena cuándo, cómo y qué se debe tocar, limitando el hacer y decir de la guitarra a una importantísima pero subordinada labor de «acompañamiento». El cantaor canta y *su* guitarrista le acompaña. El cantaor decide el momento preciso, elige el cante adecuado a su inspiración y deseo, impone el tono y el compás por el que el guitarrista debe moverse inexorablemente. Y en el otro punto fundamental del universo de la juerga, el Poder. El poder —o sea el dinero— es quien posibilita materialmente la celebración. Alquila los servicios de los artistas y paga lo que en el transcurso de la «función» se bebe y se come. En la cotidiana realidad él es el elemento que sin discusión detenta todos o casi todos los resortes. Pero en la fiesta su riqueza palidece ante la presencia del Cante. Y el Cante también sobre él ejerce su influencia manifiesta. Dependiente en lo económico, su venganza es el grito y el compás de su arte, que rinde al mecenas. Y cuando en éste se da el vínculo de la «afición» verdadera ya es totalmente transformada la relación de dominancia. Así, en la Lola, agudizada esta controversia por una motivación sexual, el Cante es siempre el que decide por sí, para sí y por su desesperado amante, y desde su arrogancia inexpugnable mueve a su antojo los hilos de todas las relaciones que con él y a su alrededor se desarrollan.

También en «La Lola» el binomio cante-toque se evidencia aún más desde la configuración sexual. Y aquí, el Cante (la Lola) sólo pretende, quiere y al fin consigue estar enamorado de sí mismo. El Toque


LOLA
HEREDIA
CASERO
CORTA EL HIPO
CASERA
MAESTRO BAENA
D. NARCISO GALERNA
JOSE LUIS
D. DIEGO
ROSARIO
CAMPESINO 2°
CHIPIONA
NIÑO DEL ARENAL
CAMPESINO 3°
PANZA TRISTE
CAMPESINO 1°

(Heredia) quiere su arte de «acompañar», pero en fin de cuentas sirve al Cante; lo desea y lo admira, mas no le es permitida su posesión, y cuando se ve en la disyuntiva de quererlo todo y perderlo todo o seguir en su función de proximidad y lejanía, apenas si duda, resignado, y sigue por este último camino.

Y están luego los menores astros girando alrededor del círculo del Poder desde sus particulares trayectorias. En la primera línea, el rumor de la herencia: José Luis, que a pesar del supuesto desinterés con el que actúa, lo que persigue en realidad es aposentarse cuanto antes en las patriarcales prerrogativas. Su enfrentamiento con el Cante, su deseo de conquista y dominio, es sustancialmente idéntico al del padre, y tan sólo está diferenciado por el aliento de una supuesta generosidad propia de la juventud, que al fin no logra borrar su clara voluntad de posesión sobre el rebelde tesoro del Cante. A su lado, Rosario es la debilidad del perdido sueño aristocrático, añorante de antiguos reinos que necesitan de dineros nuevos para poder reencontrar la extraviada senda de la distinción y el predominio. Su patético aullido de impotencia, acrecentado también por la presencia del sexo, es acogido, dominado y conducido por la sabiduría del Cante, y cuando las aguas son devueltas al tradicional cauce en virtud de la reconciliación que Lola les brinda, en ambos quedará un manifiesto dolor, una recóndita frustración, amamantada por la conciencia de su inferioridad y por la desencantada envidia, admirativa y claudicante, de no poder alcanzar lo que ha resultado ser inalcanzable, insensible a la seducción de su cultura y sus cortijos.

En otro plano, distanciados un poco más del centro económico de la juerga, se desenvuelven otras dos entidades perennes en el ámbito que nos ocupa: los acompañantes-ricos-pero-menos de don Diego y la comparsa de graciosos. Los primeros sirven siempre en las fiestas para engrandecer aún más la personalidad del principal protagonista, viven cerca de sus preocupaciones y alegrías, pero una suprema distinción les separa, y es que nunca son tan espléndidos ni rumbosos como el señorito dominante. Igualados desde diversas circunstancias en la cumbre de los dineros, nunca son figuras estelares en la juerga, y su asistencia está más cercana al seguimiento de una moda que a una deliberada voluntad de participar en el jolgorio. Los segundos, bufones, cantaores fracasados, vagos, vividores, jamás pagan porque también a su manera actúan: jalean, disparatan, piden vino y cantes, cuentan chistes o historias para hacer reír, y cuando el señorito demuestra su particular visión del cachondeo se revuelcan vehementes aplaudiendo rabiosos eso que ya no hay quien lo aguante, incluso si

tal cosa les obliga como víctimas propiciatorias de la guasa, a sufrir en la su propia carne las mil «ocurrencias» de quien paga.

En La Lola, su perfil escueto no impide comprender su importante cometido, y tan sólo con las anotaciones que se ofrecen para su caracterización interpretativa quedan maravillosamente retratados.

Y, por último: los últimos. Jornaleros de la tierra y las tabernas, servidores anónimos que apenas si aparecen, pero son. Trabajan, envidian, hablan poco y vuelven otra vez a su trabajo. Mientras, las juergas siguen, los cantaores cantan, los guitarristas acompañan, los señores escuchan y pagan, rodeados por el calor de sus comparsas, que jalean con palmas y con oles...

JOSE LUIS ORTIZ NUEVO

Puerto de Maspalomas, 12-1.º, 5.ª
MADRID-29

EL TEATRO DE LOS MACHADO O LA IMPOSIBILIDAD DE SER *

«De cada diez novedades que se intentan, más o menos flamantes, nueve suelen ser tonterías; la décima y última, que no es tontería, resulta, a última hora, de muy escasa novedad» (1). Esto afirma Antonio Machado, por medio de Juan de Mairena, comentando las experiencias teatrales de su tiempo; nosotros podemos afirmar, ya desde el principio, que el teatro de los hermanos Machado no se encuentra, evidentemente, entre esas nueve tonterías primeras, aunque bien es cierto que su dramaturgia sí tuvo esa escasa novedad que los autores mencionan. La afirmación no es nueva, pero el teatro de Manuel y Antonio Machado se encuentra lejos del mejor de su tiempo y, sobre todo, hay gran distancia entre esas dos voces líricas de extraordinaria importancia —sobre todo la de Antonio— en y para la poesía contemporánea y las obras que firmaron juntos para la escena; de ahí que Díez Canedo ya señalara, al estrenarse uno de sus dramas, que los aplausos del público iban más al reconocimiento de las personas de sus autores que a la pieza en sí (2). El tiempo —ese tiempo que fue obsesión machadiana— ha puesto las cosas en el lugar que les corresponde y hoy el teatro de Manuel y de Antonio Machado ocupa en las historias dramáticas un espacio relativamente ínfimo, comparado con las páginas que merecen los versos henchidos de lirismo, belleza, profundidad y gracia, de dos hermanos que nacieron —por ahora hace cien años— en Sevilla (3).

---

* El presente trabajo es, con muy escasas variaciones, la conferencia pronunciada el día 23 de julio de 1975 en el X Curso Superior de Filología Española, celebrado en Málaga. Doy mis más expresivas gracias a don Manuel Alvar por su amable invitación.

(1) Manuel y Antonio Machado: «Obras completas», Madrid, Editorial Plenitud, 1973, p. 1.074. Todas las citas corresponden a esta edición; en adelante O. C.

(2) En «El Sol» (23 de octubre de 1928) y en su comentario al estreno de «Las adelfas».

(3) Por eso nos parece exagerada, y estamos de acuerdo con F. Ruiz Ramón, en su «Historia del teatro, 2», la afirmación del Manuel H. Guerra («El teatro de Manuel y Antonio Machado», Madrid, Editorial Mediterráneo, 1966, p. 174) al incluir a los dos hermanos «entre los principales dramaturgos de los primeros cuarenta años del siglo veinte». Aunque la interpretación del teatro de los Machado por parte de Guerra es pobre, el libro está muy bien documentado y el material ofrecido es valioso.

La aparición de Antonio y Manuel Machado en la escena española supone un suceso semejante al de otro escritor de la misma generación: Azorín. Efectivamente, el autor de *Lo invisible* se dedica a la labor creadora dramática de 1925 a 1936; los Machado, por su parte, estrenan su primera pieza original en 1926 y la última en 1932, pues *El hombre que murió en la guerra,* que parece ser estaba escrita en 1928, no será estrenada hasta 1940, ya muerto Antonio en Colliure, de la misma manera que Azorín estrenó en 1942 su *Farsa docente.* El teatro de estos escritores —el de los Machado y el de Azorín— es, como veremos, muy diferente en cuanto a la fórmula empleada, como también poco tiene que ver la dramaturgia de los dos hermanos con la de Unamuno o la del gran triunfador entonces, Benavente. Escrito en los años veinte y treinta, el teatro de los Machado está cerca del primer teatro modernista de Valle-Inclán y de Marquina o del teatro poético del primer Lorca; sin embargo, este teatro nunca llegará al desgarro trágico de las obras firmadas por don Ramón ni a la pasión, el simbolismo y la fuerza que llevan en sí los personajes de Federico. No olvidemos que Valle en 1920 ya había compuesto *Divinas palabras,* que en esa misma década el Esperpento es ya una realidad importante para nuestra historia dramática, que *Bodas de sangre* o *Yerma* se estrenan por los mismos años que algunas obras de nuestros autores... Y si algo hay en el teatro de Antonio y Manuel Machado que puede recordar a Federico, ello será el sabor romántico que respira el Lorca de *Mariana Pineda* más que el trágico y desnudo Lorca de *Yerma.* Efectivamente, Antonio y Manuel se acercan al teatro, en estos años veinte, como también lo hacen Alberti, Max Aub, el juvenil Casona, Lorca, etc., pero mientras estos nombres comienzan su andadura y beben en unas fuentes, los hermanos Machado no pueden olvidar sus principios modernistas y aquellos versos que siendo niños escucharon a Rafael Calvo o a Antonio Vico por los finales años de la década de los ochenta. Tras el teatro de nuestros poetas están los tomos de Rivadeneyra de la biblioteca de su padre, las andaluzas coplas que aquél recogiera, las lecturas del teatro del Siglo de Oro y del drama romántico y las noches bohemias al lado de Enrique Paradas, los hermanos Sawa, Valle-Inclán, Gómez Carrillo o Juan Ramón... (4). Más tarde, cada uno de estos nombres intentó hacer su camino, como Antonio Machado consiguió andar el suyo desde Soria o Baeza, pero lo cierto es que desde Segovia o Madrid, y en estos años veinte y treinta, Antonio Machado parece plegarse a los gustos de Manuel aceptando su invitación a hacer teatro y de ahí que

(4) Vid. Leopoldo de Luis: «Antonio Machado, ejemplo y lección», Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, pp. 38 y ss.

las obras de ambos, y por lo que se refiere a Antonio, nos recuerden mucho más sus *Soledades* que los *Campos de Castilla.*

Si don Benito Pérez Galdós tuvo como primera vocación la dramática y a ella vuelve en sus últimos años, adaptando para la escena sus propias novelas o creando obras originales, los hermanos Machado dedicaron también muchas tardes de su infancia y primera juventud a asistir a representaciones teatrales, al montaje doméstico de piezas dramáticas e incluso a la elaboración de dramas que no conservamos. Esta primitiva afición, abandonada luego por la poesía, puede servirnos de preludio para una exposición de las ideas teatrales de los Machado —que no llega a ser una elaborada teoría dramática, por mucho que queramos— y a las relaciones que ambos tuvieron con la escena a través de su vida.

Es en 1892 cuando un amigo de los hermanos —Enrique Paradas— funda *La Caricatura* —«la primera publicación de verdad en que los Machado colaboran», como ya afirmó Pérez Ferrero (5); en esta revista y durante algún tiempo Manuel y Antonio escriben de muchas cosas y entre ellas también de teatro, con opiniones subjetivísimas e incluso gratuitas, firmadas por «Polilla (Manuel) y «Cabellera» (Antonio) o «Tablante de Ricamonte», cuando lo hacen en colaboración (6). Poco después, a finales de siglo, Antonio, por recomendación de Federico Balart, entra a formar parte como meritorio de la Compañía de Fernando Díaz de Mendoza (7), aunque bien es verdad que nunca llegó a tener un papel no ya de mediana sino de mínima importancia. Pero volvamos a la labor crítica, pues la experiencia de Antonio, aunque es síntoma de sus aficiones dramáticas, poca trascendencia tuvo y no creemos que Antonio Machado aprendiera demasiado en el escaso tiempo que permaneció bajo la sombra de Díaz de Mendoza. Mayor trascendencia tiene la labor de Manuel como crítico de *El Liberal* de 1915 a 1919 y de *La Libertad* de 1920 a 1926 (8), la adaptación que éste realizara, en colaboración con Luis de Oteyza, de *El Aguilucho,* de

---

(5) «Vida de Antonio Machado y Manuel», Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1972, 3.ª edición, p. 42.

(6) Pérez Ferrero da como fecha de colaboración de los Machado el año 1895; sin embargo, el primer trabajo publicado aparece el 16 de julio de 1893, firmado por «A. Cabellera» (luego firmará Antonio sólo «Cabellera»), aunque la revista comenzó a publicarse el 22 de octubre de 1892. Vid. Aurora de Albornoz, «La prehistoria de Antonio Machado». Ediciones de La Torre, Universidad de Puerto Rico, 1961, pp. 12-13, especialmente.

(7) Fue precisamente la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza la que estrenó «Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel». De excepción fueron también los actores que estrenaron otras obras de los Machado: Lola Membrives y Manuel Soto «Las adelfas», la misma actriz y Ricardo Puga «La Lola se va a los puertos» y Margarita Xirgu y Alfonso Muñoz «La Duquesa de Benamejí».

(8) Manuel recogió algunas de sus críticas y trabajos relacionados con el teatro en su libro «Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)», Madrid, Biblioteca Nueva, s. a.

Rostand (estrenada en 1920), las posteriores adaptaciones que los dos hermanos hicieron de *El condenado por desconfiado,* de Tirso (también colaboró José López Hernández), de *La niña de plata, Hay verdades que en amor...* y *El perro del hortelano,* de Lope, *El Príncipe constante,* de Calderón, y del *Hernani,* de Víctor Hugo, éste adaptado por Manuel y Villaespesa. Añadamos, en fin, y antes de analizar las ideas dramáticas, los trabajos de Antonio Machado publicados en *Juan de Mairena* y en *Los complementarios* en torno a Lope, Calderón, Shakespeare, el mito de Don Juan, etc. (9), y las críticas de Manuel como consecuencia de su labor periodística...

Pero esas ideas dramáticas que hemos mencionado son, en primer lugar, escasas en cantidad y de muy relativa importancia si nos atenemos a la profundidad de las mismas. Efectivamente, sólo en una ocasión hablan los dos hermanos de teatro y es para responder a la encuesta que un diario madrileño hizo en 1933 entre diversas personalidades del mundo escénico, mientras Antonio se detiene en algugunos aspectos del arte dramático en *Los complementarios* y fundamentalmente en *Juan de Mairena,* al comentar *El gran climatérico,* tragicomedia compuesta por su apócrifo profesor... Las ideas fundamentales de estas declaraciones —y unimos todas ellas, pues giran en torno a los mismos puntos— podrían resumirse:

1) En una defensa del mejor teatro tradicional, mucho del cual ha sido, según Antonio Machado, «olvidado e injustamente preterido».

2) Importancia por igual del diálogo —la palabra— y de la acción en el teatro; hay que tener en cuenta que el teatro es un arte literario, que por ende su modo de expresión es la palabra, que la acción humana es concomitante de esta palabra y, en fin, que el movimiento gesticular o el trajín de entradas y salidas ya no será acción dramática y se convertirá en un espectáculo —glosamos las propias palabras de Antonio — sin posible competencia con el circo o una capea de toros enmaromados (10).

3) Importancia también de los monólogos y de los apartes. Calderón y Shakespeare son aducidos como acertados ejemplos.

---

(9) Guillermo de Torre («Teoría literaria de Antonio Machado», en «La Torre», núms. 45-46, 1964, pp. 297-312), estudia algunas opiniones del poeta sobre la literatura, sobre algunos nombres importantes de la misma, sobre el barroco, las figuras poéticas, etc., pero no se detiene en las ideas teatrales.

(10) En el trabajo titulado «Sobre los géneros teatrales», incluido en «Un año de teatro...», cit., pp. 265-70, Manuel Machado se dirige a Tomás Borras con estas palabras: «Cuando usted intentó la pantomima dramática en «El sapo enamorado», ya hice notar que allí estaban, entre inexperiencias de primerizo, los dos grandes nervios del gran teatro: la acción y la poesía».

4) La obra teatral perseguida por Mairena es «la comedia no euclidiana de *n* dimensiones», es decir comedia de espacios abiertos frente a la «comedia cúbica» tradicional.

5) Por lo que se refiere a los críticos teatrales, los dos hermanos en las declaraciones de 1933 son mucho más complacientes con ellos que lo será sólo Antonio en *Juan de Mairena*. En 1933 afirman: «La crítica profesional no ha estado siempre —como en nuestros días— a la altura de su misión. Durante mucho tiempo tomó la posición de un espectador excepcional, indulgente, avinagrado, pero siempre arbitrario, que pretendía imponer al público sus preferencias o aversiones. Ejercía, en verdad, una función sin valor educativo y casi siempre desorientadora. Preocupado del fallo, no del juicio, el crítico era el más desdichado espectador del teatro, el único a quien ni siquiera divertía la comedia. Claro que a última hora él era el hombre del bombo a Sellés o Echegaray, del varapalo a Galdós o Benavente. La crítica en nuestros días ha mejorado mucho y contribuye también a la renovación del teatro, señalando los valores nuevos, revisando los viejos, contrastando los unos con los otros, suministrando al público norma, para el juicio; es hoy, en suma, la que orienta y educa más que descamina y confunde, como en otros días »(11). Pero Antonio Machado, como hemos dicho, escribe en *Juan de Mairena:* «Entre nosotros —digámoslo muy en general— sin ánimo de zaherir a nadie —y salvando siempre cuanto se salva por sí mismo— la crítica o reflexión juiciosa sobre la obra realizada es algo tan pobre, tan desorientado y descaminante, que apenas si nos queda más norte que el público. En el teatro, sobre todo...» (12). Y en otra ocasión afirma: «La ineptitud de nuestros profesionales de la crítica teatral —Mairena alude a los de su tiempo— ha convertido a más de una fina actriz de comedia en máscara *destrozada* de la tragedia» (13). Actitud la de Antonio Machado que está muy en consonancia con la de otros dramaturgos de su tiempo y de los cuales Unamuno y Jacinto Grau son evidentes ejemplos.

6) De los actores afirman los dos hermanos: «También nuestros actores han de renovarse, ahondando en su arte. La corriente entre los cómicos españoles es la aptitud para representar personajes copiados, sin esfuerzo, de la realidad superficial. Cuando los personajes no pueden ser copiados, porque es preciso pensarlos o imaginarlos —un Hamlet, un Segismundo, un Brand—, nuestros actores suelen

---

(11) Vid. el libro de M. Pérez Ferrero, cit., pp. 164-5.

(12) O. C., p. 1.075.

(13) De «Mairena, crítico de teatros», en «Hora de España», núm. 5. Incluido en «Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena» y recogido por Aurora de Albornoz en «Antonio Machado. Antología de su prosa. II. Literatura y Arte», Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972, p. 241.

no acertar. No carecen de inteligencia ni de fantasía; pero no han adquirido el hábito de ejercitarlas. De ellos ha de ocuparse con preferencia toda nueva escuela de actores» (14). Antonio, sin embargo, tiene palabras más duras, en carta dirigida a don Miguel de Unamuno el 16 de enero de 1929: «Lo terrible del teatro es la labor de los cómicos. Ellos traducen lo que usted hace a sus tópicos declamatorios y apenas hay obra, como no sea una ñoñez de los Quintero, que no deshagan» (15).

7) ¿Y el público...? La actitud es coincidente tanto en las declaraciones de 1933 como en las manifestadas por Antonio y Manuel independientemente. En 1933 declaran: «El público ha salvado en el teatro muchos valores, que los doctos no acertaron siempre a distinguir. Merece cierto respeto. El público suele gustar de lo mejor, más de lo nuevo que de lo viejo, aunque por pereza, por inercia mental, y la desconfianza de su propio juicio, tiende a aplaudir lo viejo, lo que recuerda algo ya aplaudido» (16). Antonio Machado —y elegimos una de sus manifestaciones, pues en varias ocasiones opinó sobre el receptor de la obra dramática— es más explícito: «Pero el público, señores..., ¿qué diremos del público? Del público, mejor diré, del pueblo, que ya no quiere ser público en el teatro, hablaremos otro día. Sólo adelantaremos —añadía Mairena— que ha sido él quien ha salvado más valores esenciales en el teatro, casi todos los que han llegado hasta nosotros» (17).

Si olvidamos estos últimos puntos, referidos a crítica, actores y público, y tenemos en cuenta las primeras afirmaciones en torno a la composición de la obra dramática como tal, podemos llegar a una conclusión no muy alentadora: la teoría y la praxis de los Machado no marchan juntas; la práctica dramática de Manuel y de Antonio está, evidentemente, lejos de las exigencias expuestas en sus trabajos teóricos. Tampoco, en este caso, podemos decir que los Machado coincidan con Unamuno, Grau y Azorín, ensayando los tres —y con-

---

(14) Pérez Ferrero, p. 164.

(15) Citado por Tuñón de Lara en «Antonio Machado, poeta del pueblo», Barcelona, Nova Terra, 1967, p. 189. En «Juan de Mairena» dice también: «Hay cómicos que están siempre en escena, como si vivieran la comedia que representan. De estos se dice, con razón, que son los mejores. Hay otros cuya presencia en el escenario no supone la más leve intervención en la comedia. Ellos están allí, en efecto, pensando en otra cosa tal vez más importante que cuanto se dice en la escena. Estos actores me inspiran cierto respeto, y espero, para juzgarlos, el papel que coincida con sus preocupaciones. Hay otros, en fin, que ya están, ya no están en la comedia, porque en ella entran o de ella salen a cada momento, por razones que sólo conoce el apuntador. De éstos hay poco que esperar: ni dentro ni fuera del teatro parece que hayan de hacer cosa de provecho.» O. C., pp. 1.048-9. Tampoco Manuel Machado dedica palabras agradables a los actores en su trabajo «Los cómicos», incluido en su libro «Un año de teatro...», cit., pp. 270-4.

(16) Pérez Ferrero, p. 164.

(17) O. C., p. 1.075-6.

siguiéndolo, en la mayoría de los casos— el tipo de teatro que cada uno defendiera con sus escritos.

Pero ¿cuáles son, absolutamente, y no en relación con los nombres cimeros de su tiempo, los defectos de los dramas machadianos? En primer lugar, estar escritos en verso, en un verso casi siempre de altas calidades líricas y narrativas, pero un verso escasamente dramático muchas veces, pues bien es verdad que como vehículo de exposición de ciertos temas —como es el caso de *Julianillo Valcárcel...*, *La Lola se va a los puertos* y *La Duquesa de Benamejí*— la coherencia es mayor. No creemos, sin embargo, que sea la fórmula versificacional la más apropiada para el desarrollo de un problema sicoanalítico, como es el caso de *Las adelfas.*

En segundo lugar, estimamos también ideológicamente limitadas estas obras. Más adelante nos detendremos en algunos títulos, pero ya desde ahora podemos afirmar que no encontramos en el teatro de los Machado ni la hondura ni la densidad humana que sobre todo sentimos en la lírica de Antonio.

Y tercero: la elección de ciertos temas obligó a los autores a un salto en el tiempo que, desde el principio, obliga también al lector o espectador a un desplazamiento hacia el pasado, pero sin que este lector o espectador pueda realizar una conexión directa con el presente que vive. Antonio Buero Vallejo se acerca a Velázquez, Goya o Esquilache, pero con un fin preciso: poder hacer a través de ellos una serie de afirmaciones que cualquier hombre de hoy entiende y en la mayoría de los casos comparte, pues son afirmaciones que tienen una vigencia indiscutible. Buero se sirve de Velázquez, Goya o Esquilache mientras que los hermanos Machado se desplazan al pasado con el fin de recrear una época y unos personajes dentro de esa época, sin que el problema planteado, como consecuencia de esa falta de profundidad que antes mencionábamos, llegue a interesar excesivamente. Basados en la historia o en la leyenda, la mayor parte de los temas teatrales de los Machado tienen un sabor romántico que estaba en oposición con la imperante en su tiempo comedia burguesa benaventiana. Y aunque los gustos del público actual han abandonado la fórmula realista de las últimas décadas, sus preferencias están lejos también de unos dramas literariamente valiosos, con atractivos poéticos indudables, pero de contenidos de bajo vuelo y con fórmulas y efectos dramáticos —como la mujer vestida de hombre— que más recuerdan al teatro romántico y al de nuestro Siglo de Oro que al exigente teatro comprometido e investigador de nuevos caminos de expresión como es el actual.

Pero acerquémonos ya a las obras de los Machado. Son siete,

como hemos dicho, aunque nosotros no nos detengamos en todas, eligiendo aquéllas que nos parecen las mejores y más representativas de la dramaturgia machadiana.

En 1926, y en función a beneficio de María Guerrero, estrena esta actriz *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (18), compuesta en los meses anteriores y planeada y corregida durante los fines de semana en la casa que Manuel tenía en Carabanchel. Con su primer drama, los Machado —como antes afirmábamos— saltan al pasado llevando a la escena un relato —mitad historia, mitad leyenda— que tiene como centro a Julián Valcárcel, hijo natural del Conde-Duque de Olivares con una mujer —gran dama, según algunos, de muy dudosa moralidad, según otros— y que recibirá el apellido de otro amante de dicha mujer, Alcalde de Casa y Corte y llamado Francisco Valcárcel.

Manuel y Antonio Machado nos ofrecen en su obra a este personaje, desde que es llamado por el Conde-Duque, ya reconocido como hijo suyo y bajo el nombre de Enrique, hasta su muerte prematura, hastiado de la Corte y de todo lo que ella lleva consigo, bajo la sombra del todopoderoso valido. Pero este don Enrique Guzmán ha sido —y como veremos desea seguir siendo— Julianillo. Niño de coro en Sevilla, mendigo en Madrid, soldado en Flandes, aventurero y bandido en Méjico, hampón en la Corte, gustador de pendencias y rufianerías en tabernas, Julián prefiere la calle al Palacio, Julián desea el balcón a medianoche y no las salas iluminadas de candelabros; Julián quiere ser Valcárcel más que Guzmán. En una palabra: siendo Julianillo es libre, siendo Enrique de Guzmán está privado de libertad. Porque ya en su primera obra los hermanos Machado exponen, a través de este personaje, lo que me parece uno de los aspectos fundamentales de su universo dramático y que en él se repetirá con frecuencia: la imposibilidad de ser, la dificultad para llegar a hacer realidad lo que biológica, individual y socialmente, desean estos personajes. En una palabra: es la búsqueda de una autenticidad que barreras sociales, familiares o políticas impiden. Los hemanos Machado van a desdoblar a su personaje, incluso con el nombre, tendiendo cada uno de estos dos individuos hacia dos fines diferentes y rebelándose ante uno para intentar realizar el otro. Pero los autores, en lugar de plantearse a un nivel metafísico el problema o convertir el dilema en una lucha directa, personificarán esas dos vías en otras tantas mujeres cuyo origen social y el puesto que en la sociedad ocupan también

(18) Entre las numerosas erratas que tiene el discreto libro de Julio César Chaves «Itinerario de don Antonio Machado», Madrid, Editora Nacional, 1968, podemos destacar el título de esta obra: «Desdichas de la familia o Julianillo Valcárcel» (p. 307).

están lejos: Leonor y Juana. Leonor, la mujer de fama dudosa, reconocida bella incluso por sus propios enemigos, enamorada de Julián y abandonando —también con la decisión sacrifica su amor y su felicidad— a Julián cuando deja de ser éste para convertirse en Enrique de Guzmán. Como dice en una ocasión:

—Leonor: *Hoy ya dos sendas seguimos.*
La vuestra, amigo leal,
en ese mundo en que brilla
con la majestad real
toda la flor de Castilla.
—Julián: *¿La vuestra?*
—Leonor: *La que los dos*
un día juntos pisamos:
senda a la buena de Dios (O. C., p. 342).

Y a la buena de Dios, o lo que es lo mismo al encuentro de su libertad, huye Leonor dejando en la segunda senda a Enrique, al noble Guzmán, al hijo del valido real. Y es que Leonor amaba a Julianillo Valcárcel, al hombre que, aun por un heterodoxo camino, encontró una felicidad y supo darla también, y no a Enrique de Guzmán. La sangre del primero protagonizaba la *vida*, pues vivía la aventura, la libertad, el aire fresco, el amor; el segundo, vestido de negro en la Corte, casado con Juana en matrimonio atado, no unido, creía tener la riqueza y la gloria, dándose cuenta, cuando ya es demasiado tarde, de que eso sólo era la *muerte*. Y quiere dejar de ser Enrique para ser de nuevo Julianillo y lo hace centrando su vida, su verdadera y auténtica vida, en Leonor:

—Julián: *Era mi vida, es verdad,*
porque era mi juventud,
mi alegría, mi salud,
mi bien y mi libertad,
mi maldad y mi virtud.
Pero ella no lo podía
comprender; ella creía,
con vosotros, que el poder
y el oro son la alegría,
y huyó para no volver
porque a mí no me estorbaran
sus amores, y a la luna
mis fortunas me encumbraran,
y porque, al fin, me acabaran
desdichas de la fortuna. (O. C., p. 348).

Y el cortesano y pulido Enrique de Guzmán, vestido de negro cual el Rey que pintara Velázquez, seguramente también «pálida su tez

como la tarde» y «cansado el oro de su pelo undoso», pero «no de sus ojos, el azul, cobarde», arrojará el «guante de ante» para buscar alegrías, deseos, penas, gozo y sufrimientos, aunque no ya en la libertad de la pica en Flandes, en la copa del licor americano, en el jarro de vino de un figón en la vieja ciudad —y en el centro de todo Leonor—, sino en una muerte a la que le ha llevado la melancolía y la amargura de una felicidad perdida, de un paraíso que estuvo cerca y que huyó, como el sol de una tarde de verano en Soria, en Baeza o en Sevilla, la Sevilla sin adjetivos de la copla.

Y con una copla al fondo los hermanos Machado componen una de sus obras más hermosas: *La Lola se va a los puertos,* una copla todavía hoy popular y que Manuel glosara en bellos versos años antes, publicándola en su libro *Sevilla* (1920):

CANTAORA

«La Lola,
La Lola se va a los puertos.
La Isla se queda sola.»
Y esta Lola, ¿quién será,
que así se ausenta, dejando
la isla de San Fernando
tan sola, cuando se va?...

Sevillanas,
chuflas, tientos, marianas,
tarantas, «tonás», livianas...

Peteneras,
polos, cañas, «seguiriyas»,
soleares, «soleariyas»,
martinetes, carceleras...
Serranas, cartageneras.
Malagueñas, granadinas.
Todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas,
todo el cante...

que cantó tía Salvaora,
la Trini, la Coquinera,
la Pastora...,
y el Fillo, y el Lebrijano,
y Curro Pabla, su hermano;
Proíta, Moya, Ramoncillo,
Tobalo —inventor del polo—,
Silverio, Chacón, Manolo
Torres, Juanelo, Maoliyo...

Ni una ni uno
—cantaora o cantaor—,
llenando toda la lista,
desde Diego el Picaor
a Tomás el Papelista,
ni los vivos ni los muertos,
cantó una copla mejor
que la Lola...
Esa que se va a los Puertos
y la Isla se queda sola (O. C., p. 161).

Esta copla —una soleá— es la génesis del drama de los Machado, aunque otras dos sería necesario citar si hacemos un análisis genético de la obra, pues ya se encargaron los dos hermanos de poner en labios de su protagonista dos intervenciones de cante hondo que son otros tantos motivos estructurales de la pieza que nos ocupa. En un momento determinado de la acción Lola dice:

«De querer a no querer
hay un camino muy largo,
y todo el mundo lo anda,
sin saber cómo ni cuándo» (O. C., p. 475).

Pero, más adelante, este camino, como aquella senda que perdiera Julianillo Varcárcel, no se hace; Lola no lo anda, porque ha elegido —como veremos— otro sendero:

«Camino que no es camino
de más está que se emprenda;
porque más nos descarría
cuanto más lejos nos lleva» (O. C., p. 528).

Y es que, efectivamente, a Lola, como a Julianillo, se le han presentado dos opciones en su vida, esa dualidad de oportunidades que a todos se nos presentan en diversos momentos de nuestras existencias y frente a las cuales es necesario elegir, y elegir bien, pues el paraíso perdido de que antes hablábamos puede estar de una de ellas cerca y muy lejos de la otra. Lola tiene ante ella, por un lado a don Diego, al viejo señorito andaluz de olivares, riquezas y joyas, y también a su hijo, con todo eso y además el amor que este joven le ofrece; en el otro extremo Lola tiene una guitarra, la copla; Lola tiene el amor ideal que las letras del polo o de la caña declaran y ella vive; Lola tiene a Heredia y las seis cuerdas que Heredia hace vibrar. Lola tiene en todo esto la libertad y frente al encorsetamiento de la dama que don Diego o José Luis le ofrecen, Lola, como Julia-

nillo, escoge el mar y con él andar caminos... Lola, la Lola de la copla, rechaza olivares:

Nací entre esos olivares,
me crié como la alondra,
cantando de rama en rama (O. C., p. 468);

rechaza diademas de reina:

Gracias..., pero yo no canto
en jaula si me la forjan
de oro y brillantes (O. C., p. 469).

rechaza el apasionado amor del hijo del señorito, aunque sea Heredia quien habla por Lola:

¿Ve usté el lucero
de la tarde? Más lejana
está de nosotros esa
mujer que ve usté ahí sentada.
....
Coja usté un rayo de sol,
detenga usté una palabra
que se fue, abrace usté el mar
y córtele usté las alas
al viento... Todo eso es
más fácil que sujetarla (O C., p. 483).

Sí, la Lola es la alondra de los olivares, pájaro libre sin jaula, palabra en el viento, rayo de sol que calienta y se esfuma... Pero Lola nunca puede ser prisionera cuando canta al amor y con él a la libertad; a la libertad del camino y no al compromiso social, al olor del tomillo y de la adelfa, pero no a la maceta del cuidado patio; a la libertad que ha hecho y hace a Lola, a través de la copla, llevándola hasta el mar:

—Lola: *¿Usted no ha visto*
en la Sierra de Cazorla,
nacer el Guadalquivir
entre piedras, gota a gota?
Pues así nace un cantar,
como el río, y baja a Córdoba
y a Sevilla, hasta perderse
en la mar tan grande y honda.
Ese es también mi camino:
¡paso libre! (O. C., p. 468).

Un mar —y el recuerdo de Antonio quedándose frente a él es inevitable— que es la única voz que a Lola llama, como Ondina que sólo en el mar pudiera vivir. Los labios de Lola cantan al amor y al mar, pero son labios que nunca besan; el corazón de Lola se entrega en la copla, copla como el agua del río que en su final hace mar, pero es corazón que un amor convencional aprisiona y seca. Y es que la voz de la copla es la voz del mar, es el canto de una libertad nacida en la sierra o en el yunque de la fragua y que se funde en el alma de Lola como si ella misma llevara el mar dentro:

—Lola: *La voz del mar... Es como*
un suspiro inmenso... Y esa voz
no sé lo que dice, pero
tan hondo en el alma suena
que... ¡muchas veces, más bien
creo que me sale de ella! (O. C., p. 528).

Las fortunas y sus desdichas mataban a Julianillo Valcárcel que no quería ser Enrique de Guzmán. Lola, antes de dejar de ser, antes de morir de gran dama en Sevilla, coge de la mano a Heredia y deja sola la Isla de San Fernando; Lola cree que de las dos opciones que se le han presentado, su destino —su fortuna— es el cante, la guitarra de Heredia, la copla, y parte a hacer su camino. Lola va en busca de sí misma, en busca del ideal que su voz proclama, en busca de aquella felicidad que a Julianillo vedaron muriendo por ella, en busca de una libertad que Julián Varcárcel perdió y que Lola necesita porque ella es su vida:

—Lola: *Pero*
mi persona tiene ya
su destino..., malo o bueno;
Conque... dejar a esta pobre
cantaora de flamenco
que vaya por su camino
sin cortarlo ni torcerlo (O. C., p. 531).

¿Es esta la Lola verdadera que la copla canta? ¿Hay algo de aquella mujer en el personaje creado por los Machado?... No importan o importan muy poco las respuestas. La grandeza de la copla es haber dejado en el misterio a esa Lola, como en el misterio queda el futuro del ser al que los Machado dieron vida en la ficción dramática. Por eso, la pregunta de Manuel en su poema sigue teniendo vigencia, porque sigue siendo flecha sin vuelta... Lola, en último término, es lo imposible, como imposible fue ella para todo aquello

que no fuera el sentir de una copla y las notas —«goterones / de agua fresca en un rosal» (19)— de una guitarra.

Estrenada por Margarita Xirgu en 1932, *La Duquesa de Benamejí* es la última obra de los Machado antes de morir Antonio en suelo francés, pues, como dijimos antes, *El hombre que murió en la guerra* fue presentada ya acabada la contienda civil sin que el menor de los hermanos participara del acontecimiento.

La Duquesa de Benamejí es la pieza de mayor sabor romántico de nuestros escritores y donde el amor adquiere una importancia que antes —incluso en *La Lola se va a los puertos*— se nos había presentado de manera más condensada y con consecuencias menos trágicas. Un amor que conduce a los personajes a la muerte —muerte por celos, con gitana por medio; muerte en el patíbulo, con la ley, pero no la justicia, en el centro—; una obra con personajes un tanto tópicos —dama noble, bandido serrano, clérigo tradicional y abate de tinte liberal, capataz de cortijo, etc.—, pero un drama que supera el fácil folklore por el camino del lirismo, por una palabra poética que ha sabido frenar el peligro de la andaluzada; drama, o mejor tragedia, popular, pero no populachera, *La Duquesa de Benamejí,* aun con defectos innegables, es una pieza con interés y con la cual Margarita Xirgu pudo bien lucir sus cualidades de gran actriz, como supo hacerlo con los personajes lorquianos en el Buenos Aires que albergó parte del mejor teatro español en la inmediata posguerra.

Centrada en plena época fernandina, *La Duquesa de Benamejí* respira el romanticismo que Fernando VII quiso frenar consiguiéndolo; la historia corría en pliegos de cordel y la tradición llevó hasta los Machado el relato del bandido Lorenzo Gallardo y el pueblo —a mitad de camino entre Córdoba y Málaga— que ocultaba y protegía a quien quitaba donde sobraba y daba donde hacía falta. Lorenzo Gallardo, el rey de la sierra y la Providencia del pobre; Lorenzo, el niño del olivar, que salvara «con el aliento en su boca, / con caricias, con abrazos» a la niña de Benamejí y futura dueña del lugar; un Lorenzo Gallardo, en fin, que se lanzará a la sierra colgando los hábitos, buscando en ella los imposibles que adora y por ello despreciando a la muerte...

Leonor era para Julián Valcárcel la vida, pues ella era la libertad; también Lola elegía a Heredia —la guitarra, la copla, el mar—, pues Heredia le ofrecía la mano (Lola no quería más) con el fin de buscar puertos juntos; de la misma manera, Lorenzo —frente a Carlos, el Marqués de Peñaflores— será para la Duquesa de Benamejí la liber-

(19) Del poema de Manuel Machado «Dice la guitarra», en O. C., p. 161.

tad de la sierra a través del amor. Reyes, la señora de Benamejí, dejará el palacio urbano por las cuevas de la montaña y el minué por la grupa del caballo, corriendo detrás de quien respira en los riscos y no en patio cerrado; Reyes irá detrás de quien eligió —como dice el viejo Bernardo— su destino —otra vez la fortuna, el sino—, de quien escogió el cielo abierto sobre la sierra y con él la libertad:

—Lorenzo: *Nada tengo que temer*
entre zarzales y pinos.
Donde las nieblas desfilan
por gargantas cenicientas,
en picachos donde afilan
su cuchillo las tormentas,
libre vivo (O. C., p. 618).

Y tras esa libertad que le asegura un rincón de la montaña, como Lorenzo ya había dicho antes, irá la señora de Benamejí, aunque sin saber que en esa aventura, en ese peligro está su propia destrucción, pues al igual que en *La Lola se va a los puertos*, dos coplas generaban el drama, también en esta pieza la buenaventura —o malaventura— de la gitana Rocío anunciaba al comienzo de la pieza el desenlace de la tragedia:

—Rocío: *Pero un día ha de venir*
quien te haga penar,
quien te haga sufrir,
de la sierra o de la mar
reina de Benamejí (O. C., p. 610).

Los pliegos de cordel, compuestos para el pueblo, cantaban a Lorenzo Gallardo y a la señora de Benamejí, pero, al final, el poeta y muy a pesar del pueblo, tenía que llevar a la muerte a sus protagonistas, a un hombre y a una mujer que habían buscado, a través del amor, su felicidad, aquella autenticidad que mencionábamos al principio, la realización de sí mismos sin limitaciones ni prejuicios, pero que al igual que Julianillo Varcárcel tenían que sucumbir. A Lola le quedó el mar como camino para hacer y la copla para decir; de la misma manera, la Duquesa de Benamejí también piensa en ese mar y lo desea para ella y para Lorenzo:

—Duquesa: *Ya siento*
ansia de que vuelva. ¡Ver
el sol y sentir el viento
frío del amanecer
por esa bendita tierra

de olivares, y cambiar
los caminos de la sierra
por los que llevan al mar! (O. C., p. 651).

pero al mar, precisamente al mar de Málaga, no llegan. Para ellos la «ciudad del Paraíso» quedó lejos, pues desde los picachos de Benamejí todavía no se puede ver el mar.

LUCIANO GARCIA LORENZO

Jesús Gil González, 16
POZUELO DE ALARCON (MADRID)

LOS ACENTOS RITMICOS ENDECASILABOS EN LOS MACHADO

La soledad, la musa que el misterio revela al alma en sílabas preciosas.

Antonio MACHADO (878, 13).

Deliberadamente hemos elegido un aspecto técnico de la poesía de los Machado en este breve homenaje a dos de nuestros más singulares poetas españoles en el centenario de su nacimiento. Nada de hermenéutica. Sí mucho de espíritu ecuánime.

Si en cualquier creación humana estudiamos alguno de sus matices formales, no hay duda de que obtendremos resultados objetivos y positivos. Nada hay más agradecido en el débito conyugal (¡y no conozco de creación más humana!) que una técnica hábil, sabia y delicada, es decir, perfecta.

Esta vez nuestra atención se ha dirigido a los *acentos* rítmicos en los endecasílabos de los Machado con el propósito de compararlos en su esencia poética más musical, en su «canto», etimológicamente hablando. Para ello, y en todo momento, hemos aceptado como dogma de la concepción poética cuanto va expuesto en la monumental biblia métrica española de Tomás Navarro Tomás (Siracusa, Nueva York, 1956). Entre el material de trabajo no hemos podido consultar ni *Cadencia de cadencias (Nuevas dedicatorias)*, ni la *Antología* editada por Afrodisio Aguado (Colección «Más allá», Madrid, 1949), de Manuel Machado. Para Antonio se ha seguido la edición crítica de Oreste Macrí (Milán, 1961). Los ejemplos dados de los endecasílabos hay que referirlos a esta obra, para Antonio, y a *Poesía (Opera omnia lyrica)*, de las ediciones Jerarquía (Barcelona, 1940), para Manuel; si no se indica lo contrario, como ocurre con la edición de las *Obras completas* (?) de los Machado publicadas por la Editorial Plenitud (Madrid, 1962) y *Horario*, de la Editora Nacional (Madrid, 1947). Solamente en estos dos últimos casos usamos las siglas *OC* y *H*, con lo cual nos

evitamos el encasquetar al final todo ese pandemónium de notas fastidiosas. Algún error se habrá deslizado en el cómputo de los versos. Pero ya que vamos a trabajar con porcentajes, estos trabacuentas caerán en la categoría de las centésimas, eso que en lenguaje de los matemáticos podemos llamar fracciones despreciables.

Vaya por delante que en el uso de cada uno de los cuatro tipos fundamentales de endecasílabos, ninguno de los Machado los emplea en series uniformes. Hay que alabarles el gusto de que en este caso se alejasen de las tendencias modernistas y conservasen la dignidad del más noble de los versos de la civilización occidental. Pensemos en el tan llevado y traído *Pórtico* de Rubén Darío. Treinta y ocho serventesios. Ciento cincuenta y dos endecasílabos dactílicos plenos. Ritmo constante de 3 por 4. *Vals sobre las olas* o Juan Strauss y Cía.

Encontrar algún soneto, como *Ocaso* de Manuel, en el que todos son sáficos, excepto dos, los últimos del primer cuarteto, es raro. En general, la uniformidad de ritmo endecasílabo en los Machado no va más allá de 3, 4 ó 5 endecasílabos iguales seguidos, en la mayoría sáficos o heroicos y en menor proporción melódicos. Buenos artesanos, los Machado saben regular el movimiento y los efectos de cada endecasílabo, conservando siempre el equilibrio en el contraste de los cuatro órdenes clásicos de nuestro metro español en cuestión (enfático, heroico, melódico y sáfico).

El hecho de que Antonio escribera 9.318 versos, 2.882 más que Manuel, es irrelevante para nuestro estudio. Pero el que en el uso cuantitativo del endecasílabo Antonio llegue a un 28,46 por 100, frente a un 25,95 por 100 en Manuel, es ya un claro indicio de las preferencias clásicas del primero. De este total, 2.652 endecasílabos en Antonio y 1.670 en Manuel, s. e. u. o. Esto sin contar los dactílicos y otros pocos casos especiales que se estudiarán, separadamente, al final.

He aquí la tabla con los porcentajes.

	ANTONIO		MANUEL	
ENFATICOS	89	3,36 %	104	6,23 %
HEROICOS	670	25,26 %	338	20,24 %
MELODICOS	677	25,53 %	447	26,77 %
SAFICOS	1.216	45,85 %	781	46,77 %

¡Dos poetas hermanos acentuando endecasílabos en proporciones armoniosas y de gran similaridad! Pero las ligeras desviaciones en el uso de enfáticos y en el balance de heroicos y melódicos confirman con claridad meridiana, a todo ritmo, lo bien templados que tenía Antonio los atavismos clásicos.

El vehemente, enérgico y rápido enfático, hecha ya su aparición en el renacimiento, osciló siempre con parquedad en torno a un 3 por 100. Desde la *Egloga 3.ª* de Garcilaso, con un 2,1 por 100, hasta el romanticismo, entre un 2 por 100 y 3 por 100, parece ser que fue un metro de naturaleza sedentaria. El modernismo se limitó en lo esencial a continuar las proporciones establecidas por el romanticismo, con un ligero aumento nunca superior al 5 por 100. Antonio se mantiene en un sobrio 3,36 por 100 y Manuel rebasa el 6 por 100, alejándose de las proporciones clásicas. Y si esto no tiene en sí imputación de modernista, descubre, en cambio, ciertas afinidades electivas con Unamuno, quien va aún más lejos, hasta alcanzar un 12 por 100 en algunas de sus composiciones. ¡Quién sabe si este tono de elación en la práctica excesiva del enfático en Unamuno no sea más que una afirmación rítmica de su natural y merecida altivez, poética y humana!

El equilibrio cuasi matemático de heroicos y melódicos en Antonio lo hermanan otra vez con los clásicos, como ocurre en dos de los poemas de mayor compensación armónica entre acentos rítmicos endecasílabos, que por ciertas curiosas y oscuras coincidencias contienen el mismo número de versos: la *Epístola moral* y la *Epístola al Conde-Duque*, en donde heroicos y melódicos fluctúan en proporciones análogas. Idéntica ponderación puede ser rastreada en otros escritores del Siglo de Oro: Herrera, por ejemplo. No obstante, cuando hubo desigualdad en las proporciones fue a costa de la supremacía del heroico sobre el melódico, siempre con la tendencia a no abusar de las suavidades del melódico en contraste con el heroico, serenamente equilibrado, de compás firme y uniforme. De esta sobriedad en el melódico ahí está Fray Luis. En el romanticismo, el melódico alternó con el heroico oscilando entre un 25 por 100 y un 30 por 100, con cierta tendencia por parte de algunos poetas a aumentar los melódicos. El modernismo acentuó esta diferencia con un 30 por 100 de melódicos y un 15 por 100 de heroicos. En el caso de Manuel, con esa típica desproporción modernista entre heroicos (20,24 por 100) y melódicos (26,77 por 100), la suavidad propia de estos últimos metros va tiñéndose de matices de blandura. Hecho éste que hace resaltar más la austeridad clásica de Antonio. A este respecto es bien significativo que dos de nuestros excepcionales poetas, Bécquer y San Juan, alcanzasen esa inefable suavidad lírica, de modo tan ejemplar, a base del uso del endecasílabo melódico.

En cuanto a los sáficos no hay razón de alargarse en comentarios, pues los Machado alcanzan casi idéntica proporción en los porcentajes (Antonio, 45,85 por 100 y Manuel 46,77 por 100); manteniéndose en la

constante modernista, heredada de los románticos, con un 45 por 100 aproximadamente, sin rebasar el 50 por 100. De este total de sáficos, el porcentaje de los que llevan acento en la sexta es: Antonio, 38,16 por 100, y Manuel, 42,38 por 100. Y en la octava: Antonio, 61,84 por 100, y Manuel, 57,62 por 100.

Ocasionalmente, entre los sáficos surgen endecasílabos a la francesa con acento en la cuarta sobre palabra aguda, como en los siguientes ejemplos:

y loco hervor de juventud primera?
¿Ha de sonar la rara melodía
en tu oquedad, sin miedo de los años
y cantar has tus bienes y tus daños (Manuel, 309)

para el Señor que apedreó la espiga
y malogró los frutos otoñales,
y un «gloria a Ti» para el Señor que grana (Antonio, 382

De estos endecasílabos a la francesa, en Antonio llegan a un 29,93 por 100 y en Manuel a un 22,15 por 100.

En los dos hermanos, y por partes iguales, se da el caso algo frecuente de llevar acentuación prosódica u ortográfica la séptima, que es necesario atenuar por ir en conflicto con un apoyo rítmico en la sexta sobre palabra aguda. Tanto es así que a veces los signos de puntuación casi obligan al endecasílabo a dividirse en dos hemistiquios, el primero heptasílabo, pues la palabra anterior a la breve pausa es siempre aguda (si no sinalefa), y el segundo, pentasílabo.

ANTONIO

el tictac del reloj. Todos callamos	216,	36
—Y tú, sin sombra ya, duerme y reposa,	220,	21
buscando una ilusión cándida y vieja;	228,	19
del huerto familiar, verde y sombrío,	408,	25
Es la tierra de Soria árida y fría.	418,	1
Tristeza que es amor! ¡Campos de Soria	426,	109
¡Oh!, sí, conmigo vais, campos de Soria,	428,	133
Se vive en el dolor. ¡Dios está lejos—.	534,	38
fluya en mi corazón. ¡Seca, Dios mío,	582,	13
Sed buenos y no más, sed lo que he sido	588,	9
de la lira del sol vibran en sueños.	646,	14
¿cómo eran —preguntó—, pardos o negros,	716,	11
diréis: ¿a qué volver sombra por llama,	720,	2
él ha visto caer la última hoja.	726,	14
poeta y capitán, nave y poema.	738,	32

Hoy, Xenius, hacia ti, viejo milano	750,	9
que espera del amor prenda segura,	762,	17
que pedía, sin flor, fruto en la rama.	764,	11
Su flor, nadie la vio. ¿Cuándo florece?	890,	9
Sólo el silencio y Dios cantan sin fin.	892,	11
—¿Delito? —No recuerdo. —¿Ida, no más?	894,	12
El pífano de abril, lento decía:	940,	5
¡Noble jardín, pensé, verde salterio	942,	17
¡Salmodias de abril, música breve,	948,	20
ya sabe manantial, cauce y reguero	1.006,	12
No todas vais al mar, aguas del Duero.	1.006,	14
poderme recordar, limpios los ojos	1.076,	3

MANUEL

la puerta y el balcón... ¡Dios no nos quiere!	9,	13	
de eco ronco, una voz pura, de plata	20,	14	
Una noche esto vio la última estrella...	68,	9	
la toda bendición, toda consuelo;	149,	6	
y humedad de jardín, llanto sin pena,	155,	6	
Todo es de este hombre gris, barba de acero,	157,	7	
carne de la mujer, suave y jocunda,	158,	7	
que el veneciano sol dora y estuca...	158,	11	
Paganismo cortés... Grecia entre encajes.	169,	8	
Y cuando en el terceto último entramos	258,	12	
Allegro matinal, tímida gloria	278,	1	
Mármol, rosa y laurel... Eco; sonora	284,	1	
En medio del placer, sabes la pena	291,	15	
Decid que fue también aura y vislumbre,	299,	5	
Del fúlgido metal quise, y sonoro,	371,	5	
Sensible y sensual, bravo y discreto,	372,	5	
Hiciste bien, Manuel... Vino la hora	376,	1	
de rojo el holandés cielo plomizo.	390,	10	
honor universal, sol en la Historia,	396,	10	
con su nuevo Guzmán, sol en la Historia	401,	2	
Si española no tú, Roma, aquel día,	405,	1	
Sublime entendimiento, ánimo fuerte...	406,	6	
de eterna juventud estos sillares.	409,	17	
Mañana de cristal, tarde serena.	159,	8	OC
la Fe y la Caridad... Tú, la Esperanza!	159,	14	OC
tu nave surca aún, mientras la mía	203,	7	OC
Plateado Jaén, Huelva, la orilla	227,	6	OC

Entre una de las empresas llevadas a cabo por algunos *modernistas* figura la de resucitar metros viejos, como lo es el endecasílabo galaico. Los Machado no demostraron entusiasmo por el acento en la quinta. Solamente hemos podido hallar cuatro:

Que supo también amar y vivir, (Manuel, 300, 17)
¡Quién fuera una torre, torre del campo (Antonio, 878, 18)
ira y piedad. ¡Vendas, camillas...! ¡Pronto! (Antonio, 1.026, 7)
y su fatiga unce la tierra al cielo (Antonio, 534, 30)

Hemos dejado para el final aquellos metros que requieren especial atención. Problemas rítmicos en relación con las licencias permitidas en la poesía. Y ya que de poesía hablamos, mencionemos el hecho peregrino (importante dato para los psicólogos) de que la palabra *poesía* aparece considerablemente en Manuel, y siempre reducida por la sinéresis a trisílaba, mientras que en Antonio brilla por su ausencia. Este nunca forzó las licencias. Solamente registramos una fuerte diástole en *álalo* (650, 6), en la que el acento se disloca en la palabra convirtiéndola en paroxítona. No puede ser más cierta la afirmación de Tomás Navarro Tomás, en la página 456 de su *Métrica española:* «Bajo la sombría métrica de A. Machado se percibe un fino sentido musical de la palabra y del verso.»

Otra vez volvemos a encontrar señaladas diferencias en la realización poética de los dos hermanos. Manuel se toma quizá demasiadas libertades con las licencias poéticas. Un *Riofrío* bisílabo, sirva sólo de ejemplo, por más que se quiera siempre será duro y antipoético. Ni aun hablando en catalán sonaría bien ese fuerte acento sobre la velar final. En otras situaciones, si no son las licencias, es la dificultad de clasificar a determinado verso debido a la concurrencia de acentos, lo cual hace dudosa su asignación a un tipo determinado de endecasílabos. A continuación damos unos cuantos ejemplos que por razones debidas al espacio no podemos estudiar por separado.

te dé Dios, hijo, que el saber no vale 115, 16
Mona Lisa sonríe, Madona Elisa 156, 5
y el blanco vaho del alba se aventura 162, 7
Riofrío, La Granja, El Pardo, los ardores 173, 5
corazón, rompe la silente angustia 283, 6
granadí, toda la verdad terrible, 283, 13
como alma de la hora, hasta mí llega 370, 13
leer y besar. Estaba en el secreto. 372, 4
vacaba con pasión a ambos quehaceres... 372, 6
bóveda miro, tu respuesta espero. 406, 4
Santo: mas luego de no serlo tanto... 430, 5
del Bien eterno en el triunfo almo. 432, 11
Agua ni pan, sino alcohol y especias. 439, 3
da pan al hambre mía, aunque sea poco; 443, 6
un rayito de sol...! — Y, El: «Calla, loco, 443, 10

Sólo nos resta mencionar los endecasílabos dactílicos. ¡Pobres endecasílabos dactílicos, a los que sin duda les ha faltado esa necesaria adaptación darwiniana para poder propagarse y continuar la especie! ¡Ay de estos dactílicos!, que, como ha dejado escrito Dámaso Alonso en su *Elogio del endecasílabo*, «han de ser semejados angélicamente, nerviosamente, y a la par con sordina y con difuminación. Y muy de tarde en tarde». En Manuel van saltando como conejos entre silvas y sonetos, unos con acento básico en la cuarta y otros con acentuación plena, empezando a brincar desde la anacrusis: pura gaita gallega.

de «La Giralda», que es toda Sevilla,	10, 6
Sagesse, *cordura... Mi pobre Verlaine,*	124, 1
con los añitos que pasan, que pasan,	203, 11
¡Cómo plateros ni artistas joyeros	203, 23
¡Cómo ha salido mi corasonsiyo	204, 3
Puñalaítas *me dieron de muerte,*	206, 3
y la bandera de la gallardía.	235, 4
Fortuna y gloria, pues, niega el presente;	238, 7
cuando te miro, te miro a los ojos,	351, 3
A él le bastaba ser dueño del Mundo.	399, 14
yo todo tuyo, mas Tú todo mío...!	442, 16
que el malagueño sol dora y colora,	89, 6 H

El ilustre profesor de instituto (hermano de profesión de Spengler y Hegel), el andaluz universal (como Falla y Picasso), sólo emplea el dactílico una sola vez:

ese arbolillo en que nadie repara 890, 4

impresión de ternura parecida a la que nos daría si descubriéramos que a Beethoven se le habían escapado dos quintas seguidas.

Resumiendo: en el empleo de los acentos rítmicos endecasílabos, Antonio nos ofrece una técnica más cuidada que Manuel, a la par con una mayor tendencia al clasicismo. Ya de antemano intuimos el resultado. La excursión nos sirvió para comprobarlo. Nunca pretendimos descubrir ningún mar. Todo lo más, algún pequeño río. El Aguasvivas, por ejemplo, ese surrealismo fluvial que pasa por Azuara. Ni tornillo ni clavo. Simplemente una humilde tachuela.

LUIS GARCIA-ABRINES

205 Osborn Ave
NEW HAVEN, Conn. 06511
(USA)

LOS MACHADO EN SU CENTENARIO

DE BIBLIOGRAFIA MACHADIANA

El aluvión de comentarios, ensayos y estudios de toda índole que ha generado la celebración del centenario del nacimiento de los hermanos Machado, y en forma muy especial el de don Antonio, no deja de ofrecernos en alguna medida un cariz de «mea culpa», es decir, esa naturaleza común a toda celebración póstuma. Actitud tendente siempre a reflorar de un pasado lejano o relativamente próximo, la imagen un tanto borrosa o mañosamente trucada de un creador, en su momento torpemente ignorada o sabiamente exterminada.

El año 1975 ha sido pródigo en reconocimiento con don Antonio. El espaldarazo oficial ha permitido que se sumen al coro estudios y comentarios que difícilmente habríamos tenido ocasión de conocer, ya que éstos no se habrían escrito antes, pocos años atrás, cuando era reducido el número de los verdaderos interesados en el pensamiento poético y en la actitud humana de don Antonio Machado, especialmente su actitud humana en relación con acontecimientos históricos vividos por España y su expresión creadora.

Históricamente podemos darnos por contentos. En sentido contrario a las manecillas del *reló* se ha vuelto al rescate, desinteresado u oficioso, de una de las personalidades más significativas y profundas, no solamente de la literatura española, sino de la literatura en su sentido más amplio y sin fronteras. Lo que no está bien es que algunos de los recientes ensayos pretendan asumir el papel de auténticos descubridores, ignorando que por un desarrollo lógico de la expresión creadora de un poeta de la altura de don Antonio Machado esta misma expresión suele encontrar sus formas de diálogo con las generaciones más jóvenes —en este caso concreto iniciado con una generación ya no tan joven— siempre más lucidas en su forma de autoconstrucción vital; más próximas a la realidad que al mito elaborado. No podríamos pasar por alto que casi siempre las celebraciones hábilmente orques-

tadas o aceptadas por los centros del poder suelen estar rodeadas de una actitud compulsiva, más cerca de la blasfemia que de una profunda comprensión de la actitud vital y de la obra de un artista. No están lejos las celebraciones con motivo del centenario de don Pío Baroja, solamente para citar un caso.

Las contingencias históricas suelen ser sobrepeso en uno de los dos platillos de la balanza: durante años en Hispanoamérica, en aras de algunos hechos de naturaleza inmediata, y por qué no reconocerlo, de honda fuerza emocional, aunque no de justicia valorada, se pretendió ignorar la búsqueda y los hallazgos de Manuel Machado. En un lado y en otro con respecto a estos dos poetas los extremos se tocaban coincidiendo en la falta de claridad ante la obra de dos creadores. Felizmente parece que el tiempo ha jugado otra vez su papel de verdadero esclarecedor con relación a la obra de don Manuel.

Estas primeras lucubraciones no tienen otra pretensión que ser pórtico a las reseñas de lecturas de un conjunto de libros recientemente aparecidos. Todos ellos unidos por el deseo de mostrarnos la realidad de la obra machadiana, la de uno y otro; la de don Antonio y la de don Manuel. Pero antes de entrar en estas reseñas se nos hace imprescindible hacer referencia a un libro que nos parece de capital importancia para el conocimiento cabal del mundo, que parece cristalizar, de una u otra forma, en la obra de estos dos poetas; éste no es otro que el volumen *Cantes flamencos*, de Antonio Machado y Alvarez.—*G. P.*

ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ: *Cantes flamencos*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid.

Reúne este libro el trabajo investigativo realizado por don Antonio Machado y Alvarez (Demófilo) en torno y sobre el cante flamenco. Un trabajo en que la pasión y el amor por una expresión creadora de las más auténticas en relación con su raíz potencializadora, el pueblo, en la época en que don Antonio Machado y Alvarez era poco menos que visto como un sacrilegio por el mundo cultural español. Se nos dirá que eran otros los valores imperantes y deberemos reconocer que sí, que eran otros los cercos en que la cultura se movía, cercos que con el tiempo han ido ampliando sus contornos, aunque todavía no dejen de ser cercos, con unos deslindes que la amplitud nos hace aparecer como inexistentes. Pero todo el que movido por

un deseo de conocimiento de la expresión popular, por darle el lugar que se merece dentro de la expresión creadora, aún en nuestros días se dará con el límite. En la expresión del cante se dan cita muchos hechos vitales como para permitir su completa integración social y política.

En la restellante y amorosa introducción que Félix Grande hace a este libro nos pone de manifiesto cómo y en qué forma esa capacidad de honda ternura que late en este trabajo de Machado y Alvarez, hacia una expresión durante centurias marginada, sobrevive y se cristaliza con mayor nitidez en la poesía de Antonio Machado hijo. «Nada nace en la nada, y tal vez el idioma, el padre, el pueblo, sean tres maneras de nombrar una conjunta, integradora y rumorosa herencia. El amor de Machado [Antonio] por las formas en que el pueblo expresa sus emociones, su vida y su temblor, la dilatada reflección de don Antonio sobre el folklore, e incluso sus métodos de aproximación y de estudio, son una cálida deuda que tuvo siempre con Antonio Machado y Alvarez, el "fundador del folklore" —según escribiera Alejandro Guichot y Sierra en 1884».

La introducción nos permite llegar y calar hondo en el contenido de esta obra —pocas veces se tiene tanto amor para una obra ajena— de Machado y Alvarez. Para hablarnos sobre el contenido del libro, Félix Grande rehúye la reiteración sobre el tema, prefiere abordar el sentido humano que éste encierra, la irradiación de fe en los valores inalienables que el pueblo guarda para expresarse. ¿Qué duda cabe que estas formas de entender la expresión popular se hallan presentes en la obra de don Antonio Machado hijo? ¿Cómo no ver en la obra de Antonio Machado la continuidad de esa visión enaltecedora de la expresión creadora popular encerrada en la obra de su padre? En ella existe algo más que la búsqueda puramente investigadora de una forma de expresión, en ella encontramos la fijación emocional en el aspecto del folklore, que debido seguramente a su contenido étnico hace más patente su marginación en la época en que Machado y Alvarez echa las bases de su estudio en profundidad.

Al leer este libro no se puede pasar por alto la visión proyectiva de su contenido. Su importancia, el interés y la admiración que despertó en su momento —Sevilla, abril de 1881— no ha decaído, por el contrario, se ha ido dilatando en el tiempo transcurrido desde aquella época. Creemos que citarlo antes de reseñar algunos libros sobre don Antonio y don Manuel Machado era de capital importancia por la connotación de vitalidad y amor que de él se desprende y que pareciera atravesar la obra de estos dos poetas, especialmente en la de don Antonio Machado.—*G. P.*

JOSE MARIA VALVERDE: *Antonio Machado.* Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid.

El camino en la obra de Antonio Machado suele ser demasiado claro para ser un fácil recorrido; hay en ella una imantación emocional que atenaza la lectura. La imagen se vertebra en su poesía como pequeños estanques que nos atraen en su adivinada hondura; no es fácil apartarnos del brocal en cuyo fondo de aguas mansas se refleja con tanta aparente parsimonia toda la realidad en su más descarnada autoconciencia. La descripción del paisaje, en la imagen poética de Antonio Machado como en la expresión poética oriental, es totalizadora y abierta, no es la experiencia que se cierra en ella misma, sino la que permite una continua y renovada identificación.

Para este recorrer e identificarse con la poesía de Antonio Machado, José María Valverde ha escrito este libro. Nos atreveríamos a decir aquí que el papel de mero «libro de acompañamiento» a la lectura de la poesía y la prosa de Machado es un decir, hay demasiada hondura y lucidez de juicio para ser solamente eso, un libro de acompañamiento. Es más, este libro y el trabajo que él encierra son ampliamente esclarecedores de una serie de aspectos dimensionales de la expresión poética de Antonio Machado. El mismo rastreo vital que Valverde emprende de Machado como individuo colectivo, enraizado a una tradición del pensamiento español, que se une, como pocas veces sucede, a las corrientes más esclarecedoras de lo que hoy podríamos definir como el pensamiento contemporáneo europeo, nos va perfilando la auténtica realidad de la poesía machadiana.

Hay en el trabajo de Valverde hasta un no se sabe qué de dolorosa premonición de lo que podríamos llamar el desenlace trágico de la vida de don Antonio Machado, que se nos va haciendo presente en el recorrido del libro de Valverde. El peso de ciertos condicionantes a la vez que poéticos y vitales nos sumergen en una atmósfera familiar que trata de aprehender la realidad y que va desde ese personaje, un tanto difuso de apariencia, pero no por eso menos vital, que es el bisabuelo paterno de don Antonio, José Alvarez Guerra, y su «unidad simbólica y destino del hombre en la tierra...» que pareciera desembocar en el espíritu de amplitud contenida que emerge de la poesía de don Antonio.

Necesario a la vez que hermoso libro es este de José María Valverde. En él se conjugan la visión del poeta comprometido con la forma expresiva y la del crítico que ahonda sin distorsionar el ver-

dadero sentido de la obra que analiza. Se podría decir mucho más sobre este libro.—*G. P.*

A. SANCHEZ BARBUDO: *El pensamiento de Antonio Machado*, Guadarrama, Ediciones. Madrid.

La expresión poética ha sido la piedra de toque que ha marcado la mayoría de los trabajos tendentes a una visión de la obra de Antonio Machado; en este aspecto se han centrado el contenido de un sinnúmero de pretendidas interpretaciones que han engrosado el prolífico cementerio de ensayos de los cuales pocos serán los que podremos rescatar, vivos y valederos. La materia de estos trabajos suelen manejar un material de blando contenido esclarecedor en el cual la fácil lucubración deja paso al metódico análisis, en otras circunstancias el caso es inverso: la elaboración de un complicado análisis estructural cede paso al frío encuadre de supuestas respuestas, en que la frialdad traduce malamente la carga emocional e intransferible que sustenta la palabra; esa carga que trasciende el sentido fonético y que la hace valedera como «verbo» más que vocablo. Uno y otro suelen transgredir el auténtico sentido que como complicado sistema de vasos comunicantes entreteje la realidad del poema como objeto expresivo, inalienable en su naturaleza de incontenible dimensión expresiva. A Sánchez Barbudo se ha impuesto una meta más rigurosa en este trabajo en torno al pensamiento de Antonio Machado. El campo de su visión requiere mayor lucidez, un más riguroso sentido de la interpretación. El panorama de que dispone es el más amplio dentro de la totalidad de la obra machadiana: el pensamiento filosófico engastado en toda ella.

El profesor Sánchez Barbudo sitúa el pensamiento de Antonio Machado dentro de un contexto que lo enmarca, es decir, lo analiza como una realidad dentro del conjunto en que por contemporaneidad se inscribe de una forma u otra el pensamiento de Machado. No olvida ni omite la realidad de Machado como eslabón y como isla dentro de sus contemporáneos: Bergson, Husserl, Jaspers, Scheler y Heidegger. Dentro de este contexto busca encarar la realidad del pensamiento machadiano. Para ello circunscribe su ensayo a una serie de aspectos perfectamente delimitados por la importancia que ellos tuvieron en su momento para el pensamiento contemporáneo. En su deseo de esclarecimiento no omite los aspectos en que

Machado, en su deseo de buscar una respuesta a una serie de condicionantes filosóficos, encara una secuencia de ideas que durante su vida se mantenían vivas y eran a la vez motor de una serie de actitudes. La importancia de este trabajo del profesor Sánchez Barbudo, donde radica la claridad de planteamientos, es en el hecho de que su trabajo es una espiral que se cierra, pasando por una variada cantidad de circunstancias en el aspecto más significativo de la obra de Antonio Machado: su poesía. Es decir, lo que podría entenderse como la razón existencial de su expresión, de la cual parte y a la cual regresa el pensamiento machadiano.—*G. P.*

ROBERTO MURILLO ZAMORA: *Antonio Machado, ensayo sobre su pensamiento filosófico.* Editorial Fernández Arce. Costa Rica, 1975.

Pocos escritores en los últimos decenios de la literatura española han despertado una polaridad de juicios en torno a su obra y a su vida en la medida que esto se ha producido ante la presencia poética de don Antonio Machado. Esto por lo repetido no deja de ser menos cierto.

Podríamos agregar, no sin alegría, que con respecto a Machado (don Antonio) el re-conocimiento ha ido más allá del aspecto puramente anecdótico que pudiera entorpecer la visión de una personalidad poética de la dimensión y trascendencia que en ella se encierran, y cuya obra se disputan hoy por igual tirios y troyanos. En este campo de opiniones en torno a la obra del maestro unos procuran restar importancia a no pocos aspectos esenciales de su creación alegando para ello un orden de situaciones extrapoéticas. Otros, tal vez guiados por una sana intención que justifique lo que no tiene razón de ser justificado, tratan de enfatizar en contrapartida estas mismas situaciones extrapoéticas. De todo este panorama de ideas encontradas y verdades no pocas veces escamoteadas con astutos propósitos, emerge «invertebrada» la hondura poética y vital de Antonio Machado en que se suman la tragedia y el profundo amor hacia una verdad expresiva.

Pocas veces una obra nacida de la auténtica necesidad de comunicación ha despertado en su entorno tantas y variadas formas de aprehensión; tantas actitudes tendentes al esclarecimiento de algo que está, inalterable, latiendo por el propio pulso de su permanente

capacidad de vida, y que con toda certeza superará o sobrevivirá el aspecto temporal de una celebración centenaria y natalicia. Cuando las aguas de la exuberancia descubridora se hayan aquietado, de todos los numerosos estudios sobre la poesía y la prosa de don Antonio Machado con toda seguridad se salvará muy poco. Tal vez éste sea el mejor castigo que en sí conlleva el oportunismo, que no en poca medida hace su aparición en toda celebración.

Al decir lo anterior lo hacíamos pensando en el ensayo del profesor Roberto Murillo Zamora. En este ensayo no se dan ni el oportunismo ni tal carencia de rigor, sino el reverso de ambas actitudes: el verdadero sentido de esclarecimiento ante una obra. El trabajo del profesor Murillo Zamora cala con hondura en el pensamiento filosófico de Antonio Machado, traspasa una corteza de aparentes incongruencias y lo enlaza con todo el desarrollo del pensamiento contemporáneo, profundizando en una serie de comparaciones que no se apartan del contenido poético —esa fuerza de transmutada vivencia que atraviesa toda la obra machadiana— y, por el contrario, nos acercan a un palpar la realidad inalterable de la poesía de don Antonio.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado.* Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1975.

La obra y el pensamiento de Antonio Machado visto desde una variedad de puntos de vista, pero con un único y claro objetivo: desentrañarnos el sentido y la forma en la creación poética eligiendo para ello los contornos de precisión que ofrece la actual crítica estructural.

Los cinco trabajos que comprenden el volumen se hallan precedidos por un trabajo de planteamiento crítico, «Hacia una crítica lingüística», debido al profesor V. Lamíquiz, el cual está destinado a ponernos de manifiesto el valor pedagógico de la lingüística como medio de conocimiento del hecho literario, y en este caso aplicado al estudio de las *Soledades* de Antonio Machado. En la parte inicial de su trabajo el profesor Lamíquiz comienza aclarando que «hoy es mucho más fácil comentar un texto literario que definir lo que es un texto literario. Sin embargo, debemos precisar nuestro criterio al respecto junto a la metodología que orienta nuestros comentarios estilísticos de la poesía de Antonio Machado». Si debemos reconocer

que resulta en muchas ocasiones difícil precisar el alcance del hecho poético en sí premunidos sólo de ese arsenal de conocimientos que llamaríamos «emocionales» y de los cuales parten muchos de los otros trabajos críticos aparecidos con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de don Antonio Machado, y los cuales procuran darnos y encontrar significantes en el variado espectro poético que es la obra de Antonio Machado, pero esto no invalida la naturaleza de los muchos logros existentes en ellos. Ahora bien, ante los trabajos que se agrupan en el presente libro no vacilamos en afirmar que por el método analítico empleado y por la proyección valorativa que de ellos se desprende resultaría distorsionador pretender resumir en unas cuantas líneas la importancia de su contenido.

En otras palabras, podríamos decir que la única forma viable de tomar conocimiento con estos trabajos es el contacto directo que se puede desprender de su lectura. De lo que no cabe duda es de lo absurdo que sería pretender encuadrar este libro dentro de la naturaleza de una obra destinada a un amplio sector de lectores; no, su sentido y alcance están perfectamente claros, es una obra destinada a especialistas. Con esto no queremos decir que su contenido no pueda ser entendido por un sector más amplio, sino recalcar el hecho de su importancia como instrumento de juicio válido, y agregaríamos que imprescindible, para todo aquel que se encuentre entregado al trabajo investigador desde el punto de vista de las coordenadas en que se encuadran los trabajos reunidos.

El volumen se encuentra dividido en apartados perfectamente definidos. En su primera parte los temas tratados corresponden a los siguientes autores: A. Aranda, «La tarde en las Soledades»; J. A. Hernández, «El agua en las Soledades»; M.ª C. Domínguez-Palacios, «Lo viejo en las Soledades». En el segundo cuerpo del libro se reúnen los siguientes estudios y sus autores: «El campo semántico de la duración existencial en las Soledades», E. Torres; «Lengua y estilo en *Recuerdo infantil* de las Soledades», P. Rodríguez, y «Semántica y simbolismo en el poema XIII de *Del camino*», A Romero. A esto debemos agregar el trabajo introductorio que hemos mencionado antes, debido al profesor y director del Departamento de Lengua Española de la Universidad de Sevilla, V. Lamíquez.—*G. P.*

JOAQUIN GOMEZ BURON: *Exilio y muerte de don Antonio Machado.* Sedmay Ediciones. Madrid.

El año 1939 es el punto de partida para este estudio de don Antonio, debido a las investigaciones del profesor Joaquín Gómez Burón. Es el año del exilio y el preámbulo de la muerte de este poeta que iría a cruzar física y emocionalmente el límite fronterizo que le alejaría para siempre de su pueblo, de su tierra, dos cosas que son el condicionante más precioso de su expresión poética.

El tratamiento de este libro es tal vez el más vívido de los que se han leído y escrito sobre el insigne poeta. No estamos refiriéndonos específicamente a los valores literarios que también se hallan presentes aquí, sino a esa corriente de humanidad, llena de pulsación vital que se nos hace presente en la lectura de estas páginas. Los pasos hacia el exilio y la muerte están registrados como un documento vivo y palpitante, como un hecho biológico en sus manifestaciones más imprevistas. En este trabajo nos encontramos como ante un friso en el que se retratara en sucesivas imágenes, imágenes de una visualización cinética, que nos enfrenta a un Antonio Machado real, vivo, que comienza a caminar hacia la muerte.

Dentro de este tratamiento fílmico de que hacíamos referencia, el libro se encuentra estructurado en trece partes que podríamos denominar trece secuencias que se sostienen por la descripción fiel de los hechos que se van sucediendo, sólo entorpecidos en los momentos en que el profesor Joaquín Gómez Burón trata de explicarse algunos compartimientos poéticos de don Antonio, y en los cuales parece proceder con un muy claro esquematismo formal, es decir, condescendiente con postulados un tanto ligeros. Algunos de los poemas dictados por la circunstancia lo juzga el autor de «exilio y muerte de Antonio Machado», como dilatados por la enajenación, el deterioro senil; olvidándose que, como Antonio Machado, muchos otros poetas de indudable calidad y probada cordura han tenido en algunos momentos la inclinación, movidos por unos resortes emocionales transitorios o bien por un deseo de integración, a determinados hechos históricos, tendencias a dejarse llevar por una poesía de índole comprometida con lo que en el momento de su vida les parece una obligación, que supera por la fuerza del entorno, muchas veces, la propia autocrítica de un poeta, siempre más lejos de desdecirse que de la de un prosista, en la que la verdadera personalidad de su autor permanece menos visible que lo es en la creación poética.

Compone este volumen un recuento que, como indicamos, va

desde su partida de España hasta la muerte de don Antonio y de su madre, en el fronterizo hotel de Collioure, Bougnol-Quintana; un conjunto de fotografías que contribuyen a darnos una visión fidedigna de los acontecimientos que rodearon los últimos días de don Antonio Machado.—*G. P.*

LEOPOLDO DE LUIS: *Antonio Machado, ejemplo y lección.* Soc. Española de Librerías, S. A. Madrid.

Leopoldo de Luis aborda la personalidad y la obra de don Antonio sin estridencias, sin pretendidos encuentros tendentes a presentarnos un Machado desconocido, sorprendido en desconocidos perfiles, sino un Machado, el de siempre: entera e inquebrantable dimensión de su inalterable realidad poética. El espacio expresivo por el cual transcurre el estudio de Leopoldo de Luis sobre don Antonio es el de su poesía, materia de la que ya nos ha entregado muestras de su profundo conocimiento. Este volumen, tratado con indudable amor hacia la actitud creadora de don Antonio, estaría perfectamente definido en las palabras iniciales del propio Leopoldo de Luis: «Estas páginas no son otra cosa que una lectura de sus libros. Se orquestan bibliográficamente de manera mínima y no pretenden descubrir nada: sólo comentar esa lectura, siempre apasionante».

Para llevar a cabo su trabajo, guiado por el signo del apasionado hundirse en un mundo poético que se le abre como realidad y símbolo de la expresión creadora, Leopoldo de Luis no escatima esfuerzos esclarecedores; por el contrario, nos entrega una detallada suma de factores definidores que enmarcan y describen la trayectoria vital de la poesía de don Antonio. Ningún aspecto es escamoteado aquí; podemos seguir sin tropiezos todo el devenir de la poesía machadiana, desde sus primeros poemas hasta sus últimos. Más de cuarenta poemas son analizados conformando un cuerpo de indudable validez a la hora de una confrontación de las influencias recibidas y ejercidas por esta voz, en continua búsqueda hasta su conformación total que se transforma en símbolo y contenido de toda la poesía de un ancho período en la historia de la poesía española contemporánea.

El amor con que son analizados cada uno de los poemas que conforman el esqueleto de su estudio nos dejan entrever una sensibilidad perfectamente compenetrada de la realidad que puede encontrarse en el fondo de la poesía, explicable actitud de lucidez, si tomamos en

consideración la personalidad de Leopoldo de Luis: poeta y crítico literario. En el aspecto de investigador de la literatura se hace imprescindible citar su «Antología de la poesía social española», entre otras también de indudable importancia para el conocimiento de la literatura española de los últimos decenios.—*G. P.*

GERARDO DIEGO: *Manuel Machado, poeta.* Editora Nacional, Madrid.

«No es posible escribir con serenidad sobre el gran poeta y el magistral amigo.» Con estas palabras nos abre su libro sobre Manuel Machado Gerardo Diego, libro escrito con una ternura que no nos puede extrañar, dada su lucidez de testigo inteligente, a la vez próximo y lejano de la vida y la obra de don Manuel Machado.

Gerardo Diego nos habla de Manuel Machado abriéndonos con gesto de profunda ternura a la visión de un mundo poético hecho a su vez de profunda humanidad; dos constataciones vitales unidas por una palpitación que le es común. «Yo no conozco poesía, poema en todo el sentido de la palabra a pesar de su brevedad, más honda ni más transparente», nos dice Gerardo Diego hablándonos del poema de Manuel Machado *Romanza sin palabra - Niño del parque,* y lo dicho sobre el poema resume totalidad y forma, dándonos la dimensión en que el poeta contempla y siente el mundo emocional de su amigo y partícipe de la búsqueda expresiva.

Pero debemos reconocer que entre Gerardo Diego y Manuel Machado hay algo más que el conocimiento personal entre dos poetas que les toca convivir momentos claves para la poesía española, existe una comunidad de fe en la poesía, de fe y de dolorida entrega. El estudio que de la poesía de Manuel Machado nos entrega Gerardo Diego es un reconocimiento paralelo de la poesía y de la vida: el ámbito humano y creador se convierte en estas páginas en un recuento, en un ir constatado a través del análisis de la poesía toda la implicancia vital que se halla contenida en ella. La vida y la poesía de Manuel Machado son aquí palpadas con dedos suaves, deseosos de no perder detalles del hombre y del poeta: un rehacer de la memoria que reflota el contorno, la forma que fue realidad vital y continúa siendo realidad expresiva. En este ensayo de Gerardo Diego volvemos a palpar la palabra, la palabra viva, que se encuentra en la poesía de Manuel Machado, esa poesía que, debemos reconocerlo, muchas veces no hemos sabido escuchar con el suficiente recogi-

miento a que ella se hace merecedora. Gerardo Diego nos hunde en un glosar poemas de Manuel Machado que nos va restituyendo presencia, nos va comprometiendo a «todos los que sienten la dulce pesadumbre de una deuda que será ya difícil que se llegue a saldar algún día».—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado.* Ediciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1975.

Cualquier intento por querer dar una idea aproximada de la obra conjunta de doce profesores de la Universidad de Sevilla en torno a la poesía de Manuel Machado es, desde luego, pretender algo que rebasaría el marco de esta reseña. La calidad de los trabajos, su interesante aporte de datos son merecedores de un más detenido estudio; en muchos casos uno solo de los trabajos incluidos en este volumen sería motivo de un estudio especial que nos permitiera formarnos una idea, aunque somera, del alcance de su aparato crítico y de las proyecciones que éste contiene para el más amplio conocimiento de la obra de Manuel Machado.

Los ángulos que cada uno de los autores aborda en los trabajos que dan cuerpo al estudio general son variados, abundantes en connotaciones y referencias sobre la poesía de Manuel Machado y uno de los trabajos de conjunto más importantes aparecidos sobre este poeta hasta la fecha. El rigor crítico es una constante en todos ellos, los cuales vienen a constituirse en imprescindible material de consulta en toda empresa futura en torno a la obra poética de Machado Ruiz. El libro ha sido pensado para servir en dos vertientes de la crítica literaria actual: «la técnica pedagógica del comentario de textos» como medio de penetración en el contenido de la obra y al mismo tiempo como una vía en la investigación universitaria. Creemos que en ambos sentidos el contenido de este volumen es un logro plenamente conseguido. Otro aspecto que ha sido tenido en consideración en la reunión de los trabajos es el hecho que «el poeta merecía que su memoria se airease a la luz de la crítica literaria y su obra se expusiese, sin triunfalismos ni tampoco prejuicios, a la pública lectura, que es la sola manera de probar la calidad de una poesía».

A pesar de la brevedad de esta reseña se hace necesario, para dar una idea, aunque sea aproximada, de contenido de este libro, mencionar los aspectos de la obra de Manuel Machado abordados por

los diferentes autores en sus trabajos. El libro se abre con un prólogo del profesor Francisco López Estrada que da paso al contenido general abordado por los profesores: María José Alonso Seoane, «El jardín gris, de Manuel Machado»; Begoña López Bueno, «Los caminos del mar en Manuel Machado»; Carmen de Mora Valcárcel, «Manuel Machado: un motivo histórico»; Francisco López Estrada, «Comentario de tres sonetos prerrafaelistas de Manuel Machado»; María del Pilar Márquez González, «Una estampa rococó en la poesía de Manuel Machado»; José María Capote Benot, «Un aspecto del andalucismo de Manuel Machado: Comentario al poema *Colores»;* Rafael de Cózar Sievert, «Tres sonetos impresionistas sobre el verano en la obra de Manuel Machado»; María de las Mercedes de los Reyes Peña, «El invierno en la poesía de Manuel Machado»; Juan Collante de Terán, «La significación subjetiva del paisaje en un poema de Manuel Machado»; Rogelio Reyes Cano, «El poema *Regreso* o el sentido de lo "literario" en la poesía de Manuel Machado»; Trinidad Barrera López, «El lenguaje de la fuente en Manuel Machado»; Antonio Rodríguez Almodóvar, «Análisis estructural de *Prólogo-Epílogo* (Contribución a una semiótica literaria».

Al tener ocasión de leer este volumen, que hace el número 29 de los publicados por la Universidad de Sevilla, en su Colección de Bolsillo, se espera con verdadero interés el que se anuncia como próxima publicación y el cual estará consagrado a la obra de don Antonio Machado. En esta forma la Universidad de Sevilla rinde tributo de reconocimiento a la obra de ambos poetas, «cuya importancia es fundamental en la literatura española de nuestro siglo».—*G. P.*

MANUEL MACHADO: *Prosa.* Ediciones de la Universidad de Sevilla. Colección de Bolsillo. Sevilla, 1975.

De imprescindible restitución podríamos definir los dos textos que dan cuerpo a este volumen: «El amor y la muerte» y «Día a día de mi calendario». La vigencia de estas dos obras de Manuel Machado, como nos pone de manifiesto en la introducción el profesor Ortiz de Lanzagorta —excelente y penetrante introducción—, es a todas luces un hecho que nos revela la figura de su autor y la importancia que para el cabal conocimiento de la literatura española tiene la obra de Manuel Machado. Obra de la cual aún no tenemos una dimensión precisa.

Los dos trabajos de Machado Ruiz que se nos muestran, rescatados del olvido y que no figuran en sus *Obras completas*, no solamente son material valioso para el investigador, sino para todo lector atento y apasionado por conocer con exactitud el desarrollo de la literatura española actual; decimos actual, ya que no lo suele ser todo lo que en nuestro propio tiempo se publica o escribe. Estas dos obras de Machado Ruiz, por el contrario, fueron en el momento de ser escritas tremendamente engarzadas a la expresión de su tiempo y esta vigencia nos llega como algo pleno de permanencia. Leer estas obras es, desde todo punto de vista, un acercamiento emocional con la creación de un escritor en cuya obra se encuentran amalgamadas unas constantes expresivas que superan con holgura el sitial un poco en la sombra que durante un tiempo rodeó a su obra. No cabe duda que esta actitud con Machado Ruiz no es sino el repetido y a veces doloroso resultado de hechos completamente ajenos a la labor literaria misma. El hecho mismo de que estos textos estuvieran durante tanto tiempo perdidos en un antiguo periódico nos da la medida de que aún no se ha cumplido una tarea en toda su totalidad con respecto a la obra de Manuel Machado.

La introducción de J. L. Ortiz de Lanzagorta es algo más que la introducción acostumbrada, muchas veces motivada por un deseo de autosuficiencia más que de un auténtico deseo de acercamiento al texto que preceden. Ortiz de Lanzagorta opta por un plano que podríamos definir como secundario, pero no exento de un profundo conocimiento sobre el momento histórico en que se desenvuelve la obra de Machado Ruiz. La claridad de planteamiento está dicha con toda nitidez en las palabras expresadas por el propio Ortiz de Lanzagorta: «En literatura, muchas veces, la verdad de un autor, la verdad de su obra, se pierde en el laberinto inútil de interesadas y parciales interpretaciones». Qué mejor cierre a esta referencia de lectura podría ser sino las palabras, cuyo significado compartimos, del profesor Ortiz de Lanzagorta en esta introducción a dos obras de Manuel Machado.—*G. P.*

JOSE LUIS CANO: *Antonio Machado*. Ediciones Destino. Barcelona, 1975.

Debida al escritor y crítico José Luis Cano es esta biografía de Antonio Machado, profusamente ilustrada y hermosamente editada.

La labor de José Luis Cano habla por ella misma de una vida entregada a la investigación literaria; referirnos a ella, a sus numerosos trabajos publicados, no dejaría de ser algo un tanto repetitivo. Todo aquel que, de una forma u otra, se haya acercado al conocimiento de la literatura española ha debido obligadamente de encontrarse con la lectura de alguno de sus trabajos, trabajos siempre avalados por la lucidez ante el fenómeno tratado.

Este trabajo que ahora nos entrega José Luis Cano es una vez más el resultado de una labor de consciente y metódico análisis. La forma elegida por José Luis Cano para su acercamiento a la vida de Antonio Machado es la de ir abriéndonos, en sucesivas secuencias biográficas, toda la realidad de una vida, desde su nacimiento a su física desaparición. A lo largo de esta relación se nos van presentando una ordenada proyección de hechos; aportes vivenciales que no son solamente el frío recuento de aconteceres, sino un reencuentro con lo vivido por Antonio Machado; lo visto y sentido de la realidad ambiental que rodeó su existencia y que sin duda nutrió su poesía: «la poesía es la realidad transmutada o su inverso signo».

José Luis Cano nos dice que lo que tenemos en las manos «no es una biografía erudita, ni menos definitiva ni exhaustiva, como suele decirse un tanto pedantescamente. Muy lejos de eso, estas páginas intentan sólo contar con sencillez la aventura vital de Antonio Machado, evocando los caminos, sueños y peripecias de una vida que fue más dolorida que feliz, más solitaria que plenamente compartida».

Estas palabras llenas de auténtica sencillez, de esa verdadera sencillez del que sabe y conoce el camino que transita, podrían resumir, en la brevedad que impone una reseña, el contenido de este libro. Pero esto sería de algún modo imponernos un distanciamiento de la realidad valorativa de este libro. Se hace imprescindible testimoniar de él que no es tan sólo esa descripción de una vida, que nos dice José Luis Cano: en estas páginas sobre don Antonio Machado hay mucho más que el recuento anecdótico, están las palpitaciones vitales de un ser que «es» Antonio Machado y una forma de constatar el mundo que le rodeó, que es su poesía. José Luis Cano es fiel al contenido de serena humanidad que se desprende de estas dos actitudes.

Aparte de su valor literario, el libro posee el de su contenido visual: más de un centenar de fotografías nos muestran todo el mundo machadiano desde una perspectiva que abarca un mundo casi insospechado, no solamente para el lector general, sino que pensamos que en muchos aspectos también para el estudio de la vida y obra de Antonio Machado. Difícilmente creo que se tendría acceso a estos

documentos gráficos de no contar ahora con la edición de este volumen que nos entrega la Editorial Destino.—*G. P.*

MATYAS HORANYI: *La dos soledades de Antonio Machado.* Academia Kiadó, Budapest.

A los numerosos trabajos extranjeros en torno a la obra de Antonio Machado, en un lugar preferencial viene a situarse este que ahora reseñamos. El valor de su contenido no radica sólo en el hecho de que su autor pertenezca a otro contexto cultural, sino en el profundo conocimiento que se pone de manifiesto en todos los aspectos que aborda. Su autor nos introduce en el trasfondo de una realidad ambiental que perfila el mundo machadiano hasta desembocar en el contenido de su poesía, en la que gravitan con insoslayable fuerza los condicionantes de una época y sus derivaciones más vitales.

Horanyi parte en su ensayo con un análisis pormenorizado de lo que podríamos definir como la herencia cultural en la que Machado nace y en torno a la cual gira su poesía como un continuo retomar los hilos conducentes a su fuerza original, y estos hilos, este anclaje no radican para Horanyi en otro lugar que no sea en núcleo familiar, en el cual despierta al amor de una serie de factores culturales y expresivos que con el tiempo se irán convirtiendo en ese arsenal de emoción poética que cruza toda su poesía. Horanyi hace hincapié en el hecho de cómo la muerte de su padre redundará en la expresión poética como un sentido de pérdida que Machado tratará de rescatar en no pocas referencias a su niñez: «Es significativo para la importancia de la persistencia de los recuerdos infantiles en Antonio Machado que el motivo de llevar al niño de la mano, que expresa la ternura y la intimidad del amor protector de los adultos, es muy frecuente en sus nostálgicas visiones posteriores.»

Partiendo de un recorrer minucioso de los aspectos familiares, el autor de «Las dos soledades en Antonio Machado» nos va introduciendo en todo el desarrollo de una época, en los aspectos culturales que la conforman y extrayendo de éstos los que vertebraron en gran medida la poesía de Antonio Machado.

Horanyi nos hace una especial mención sobre la influencia que el desarrollo de las ideas liberales ejercieron en la obra de Antonio Machado a través del krausismo: «Dado que el krausismo español sintetiza, en forma muy original, las principales tendencias sociales y filo-

sóficas liberales del siglo pasado, no se puede prescindir de sus huellas en la evolución intelectual de Antonio Machado.»

Especial mención, dentro de los valores indiscutibles que encierra este ensayo, merecen los análisis poéticos en los cuales su autor nos enfrenta con una personal interpretación de *Las soledades*, analizando el sistema de símbolos y la funcionalidad de los recursos poéticos.—*G. P.*

DOMINGO YNDURAIN: *Ideas recurrentes en Antonio Machado*. Ediciones Turner, Madrid.

La labor de divulgación realizada por el profesor Ynduráin de la obra de Antonio Machado es ya bastante conocida y apreciada como una de las más importantes de las conocidas hasta el momento; bastaría mencionar su transcripción y edición de *Los complementarios*.

El profesor Ynduráin ha elegido para su trabajo un análisis del trasfondo simbólico en que se sustenta la expresión poética de Antonio Machado. A través de este análisis vamos constatando en qué forma y con qué fuerza la realidad va entretejiendo la capacidad expresiva; la obra como una consecuencia lógica de unas «recurrencias» conformadoras de un mundo de hondas vivencias que en la poesía de Antonio Machado se tornan transferibles por su carga poética. Varias son, dentro de la simbología machadiana, las claves que el profesor Ynduráin nos muestra como pervivientes a lo largo de toda la obra que se enmarca dentro de *Soledades, Galerías y Otros poemas*. Enumerarlos contribuiría a dar una idea errónea del contenido de este trabajo, que apunta a hechos más significativos que la sola y esquemática relación de factores coincidentes. La obra va más lejos, se podría decir que partiendo de unos supuestos válidos como preocupaciones expresivas en Antonio Machado, éstos no son sino la armazón que permite el esclarecimiento de una serie de otros hechos, vitales para el perfecto conocimiento de la poética de Machado. Podríamos, en un acto un tanto precipitado, ver que en la forma de análisis empleada por el profesor Ynduráin —forma a todas luces claramente encuadrada en el rigor de un estudio específico de la obra— existe una frialdad con relación a otros trabajos en los cuales revisten más importancia los aspectos biográficos. Esto, como hemos dicho, sería un error, pues la obra del profesor Ynduráin no se encuentra exenta de un profundo sentido humano. El recuento de las incidencias en Antonio Machado nos per-

mite adentrarnos en su forma de penetrar el mundo circundante. Los temas tratados en este libro, como podrían ser el tiempo, la niñez, el camino, la fuente, el mar..., etc., no son sino anotaciones que nos llevan a aprehender la realidad de la poesía de Machado, profundamente inmersa en un contexto vital.

En ensayo del profesor Ynduráin se halla precedido de un prólogo de Aurora de Albornoz, prólogo que viene a contribuir al perfecto conocimiento del trabajo, ya que sitúa con lucidez el alcance del trabajo del profesor Ynduráin, aportando a su vez una serie de alcances de imprescindible valor para la perfecta comprensión de la obra.—*G. P.*

GILLIAN GAYTOR: *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses.* Editorial Bello, Valencia.

El parcial silencio que rodeó, y por qué no decirlo, que aún rodea la obra de Manuel Machado, parece ir conquistando lenta pero en forma inexorable el lugar que le corresponde en el ámbito de la poesía contemporánea española. Buena prueba de ello son los no pocos libros que sobre la obra de Manuel Machado se han editado últimamente. Y dejemos a un lado el motivo de que ellos sean motivados por la celebración de un centenario; podrá haber algunos que se inscriban tal vez dentro de una actitud oportunista y precipitada, pero serán los menos. Lo que sí está claro es el hecho de que la poesía de Machado ha ido creando su propio contorno de interés. Como una confirmación de lo dicho, tenemos este trabajo, que trataremos de reseñar, debido a la profesora inglesa Gillian Gayton, de la Universidad de la Columbia Británica, Canadá.

Resulta desolador tener que circunscribirnos a una relación tan somera como la presente sobre los aspectos de este trabajo. Existe en él una verdadera entrega dilucidadora sobre una serie de aspectos de la obra de Manuel Machado que esclarecen su personalidad de auténtico buscador de su expresión poética y de una consciente asimilación de aquellas influencias que le eran necesarias, sin intermediarios, recreándolas hasta convertirlas en el contenido de su propio e intransferible mundo expresivo. Sobre esto vale citar a la profesora Gayton: «Parece evidente que Machado, aparte del empleo de vez en cuando de técnicas rubenianas, se desarrolló como poeta independientemente de Darío, y halló inspiración en la poesía francesa, sin tener necesidad de intermediarios».

Cabría hacer mención aquí del riguroso estudio de los temas y los aspectos estilísticos de la obra machadiana que encierra este trabajo, desde todo punto importante para conocer la obra poética de Manuel Machado. Son muchos los méritos que concurren en el trabajo de la profesora Gayton, aparte de los mencionados.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Antonio Machado, verso a verso*. Universidad de Sevilla, Colección de bolsillo.

Con anterioridad hemos tenido ocasión de conocer un trabajo de conjunto sobre la obra de Manuel Machado. Ahora la Universidad de Sevilla nos entrega éste sobre la poesía de Antonio Machado. Resultaría imposible resumir aquí el contenido de los trabajos que lo integran sin caer en el despropósito. La mayoría de los estudios reunidos constituyen en sí trabajos de investigación que merecen, desde todo punto de vista, un especial y detallado comentario.

El sentido que ha movido la reunión de estos trabajos y su posterior edición por el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, nos lo precisa en su introducción el profesor Francisco López Estrada: «Con estas notas que rodean la palabra poética de Antonio, no queremos sofocar la poesía con un alarde de erudición y de crítica, sino ayudar a que los lectores que más cerca tenemos de nosotros, los jóvenes universitarios —y cuantos gusten de estas aventuras— lleguen lo más lejos posible en el entendimiento del poema; la experiencia de la historia y teorías literarias, la crítica y la erudición se concentran en el estudio de cada poesía y la prolongan en un ámbito significativo».

Como hemos manifestado anteriormente, pensamos que la naturaleza misma de los trabajos, el fruto de la dedicación que significan en su totalidad y el valor que representan en una forma individual, nos obligaría a detenernos en un análisis más pormenorizado. No pudiendo hacerlo, optaremos por dar una referencia de los temas tratados, abriendo así ese diálogo que debe generarse entre el lector interesado y los estudios en la lectura directa de los mismos.

A la presentación del Profesor Francisco López Estrada siguen los siguientes trabajos: «Notas en torno al poema "En el entierro de un amigo"», José María Capote Benot; «Comentario al poema VI:

"Fue una clara tarde triste y soñolienta"», María José Alonso Seoane; «Yo voy soñando caminos», José Luis Tejada; «Aproximaciones a "Es una tarde cenicienta y mustia..."», Trinidad Barrera López; «El retrato de Antonio Machado a través de las funciones del lenguaje», Antonio Rodríguez Almodóvar; «Caminos», María de las Mercedes de los Reyes Peña; «El reencuentro de Machado con el paisaje andaluz. Comentario del poema "En estos campos de la tierra mía"», Rogelio Reyes Cano; «En torno a "Del pasado efímero", de Antonio Machado», Carmen de Mora Varcárcel; «"Berceo", el primero de los poemas de Antonio Machado», Francisco López Estrada; «Visión de un aspecto crítico en Antonio Machado, "Una España joven"»; cierra el volumen «Estudio del soneto de Antonio Machado "¿Por qué, decisme, hacia los altos llanos...", II de *Los sueños dialogados*».—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID-16).*

VIDA Y POESIA EN ANTONIO MACHADO

No ya porque sea su año, no porque haga tantos o cuantos años que Antonio Machado dejara esta tierra maravillosa e infame, no porque su vida fuera importante y su poesía diáfana y magnífica, sino tal vez por otros motivos: porque cualquier poeta necesita hablar de sus maestros, porque cualquier hombre necesita comprender a los demás hombres, etc., por todo ello es posible que Jaime Delgado se haya preocupado del tema, y así ocurre en *Vida y poesía en Antonio Machado* (*), muy recientemente editado en Salamanca por Alamo, esa obra de dos gigantes que se llaman Juan Ruiz Peña y José Ledesma Criado, o viceversa, que tanto monta.

Porque el ser un hombre público, y Jaime Delgado lo es (catedrático, ensayista, poeta, delegado nacional de Cultura), no hace que se olvide su condición de amante de lo eterno, de lo inmemorial, de lo sublime, de aquello que la Historia ya ha catalogado y que los hombres nos empeñamos en repetir, en hacer recordar continuamente.

(*) «Vida y poesía en Antonio Machado». Jaime Delgado. Ediciones Alamo. Salamanca, 1975.

Para Delgado, Antonio Machado, nacido en Sevilla, es la configuración total de una Castilla pletórica que existía por encima de cualquier condicionante geográfico o al otro lado de cualquier frontera, tal vez porque la geografía y las fronteras sean algo creado por los Gobiernos mientras que la poesía nace en el corazón de los hombres y de ahí parte a los cuatro vientos, llegando hasta las estrellas y hasta el alma de los demás hombres.

Al comienzo del ensayo, Jaime Delgado aclara que «la partícula 'en' que figura en el título de este trabajo encuentra su justificación, a mi parecer, en el hecho de que vida y poesía son conceptos unidos en la figura del maestro lírico de la generación de 1898», y hace tal indicación como muy inteligente premisa para pasar a abordar los temas palpitantes en la vida de cualquier poeta, que pueden reducirse a dos, esto es, su biografía en esquema y el valor que su lírica tiene para el devenir histórico, aunque esto último pueda parecer demasiado pretencioso, porque el mensaje que cualquier poeta imprima a sus versos nos dará una eficiente visión de su propia vida, y de igual manera sus relaciones individuales dejarán marcada de una manera permanente su categoría de creador o de recreador del entorno en que tales relaciones hayan tenido lugar. Todo ello son connotaciones de la calidad de hombre público que el más apartado e íntimo, o intimista, poeta lleva en su habitual trabajo, lo cual escapa al hombre vulgar, al hombre que no sabe, o no quiere, o no desea, o no puede (por tantos impedimentos como la llamada libertad fabrica) comunicar o captar en lo que considera la obra de un simple romántico y no de un verdadero diseccionador de una realidad concreta.

Según Delgado, Machado «venía concediendo primacía a la belleza, pero le importaba, sobre todo, el auténtico ser de las cosas», de ahí esa trascendencia de su auténtico valor como hombre ligado a la poesía en su más extensa dimensión y de ahí también que el contenido humano de toda su obra resaltara por encima de la pura satisfacción de escribir, de la necesidad de relatar su permanente contacto con la realidad, una realidad importante por lo que tenía de configuradora de su propio yo. Ese nuevo concepto de la poesía que Antonio Machado estaba dando al panorama intelectual español nacía de su necesidad de comunicar lo eterno a quienes le rodeaban, lo eterno de las cosas sencillas, y de comunicárselo a quienes eran parte de una finitud reveladora de su configuración puramente humana. Dice Jaime Delgado: «Junto con este concepto esencialmente temporal de la poesía, la obra machadiana revela una fundamental preocupación por

el hombre», refiriéndose a algunos versos de sus «Poesías completas» («Ni mármol duro y eterno, / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo...»), y es en esa preocupación por el hombre donde el poeta llega a negar un trasfondo intelectual en la simple obra lírica, no porque crea que la civilización malogra los sentimientos más puros, sino porque llega a suponer que la belleza está a flor de piel, tan cerca, que no es preciso reinventarla con teoremas grandiosos o con hipótesis complicadas, sino que subyace en el mismo sentimiento humano, en el poeta que se preocupa de analizar lo cotidiano configurándolo como permanente. Señala Delgado que «ambas notas características de la poesía machadiana, lo temporal y lo humano, se hallan claramente expresadas en el poema "A José María Palacio"», que realmente es un ejemplo del bien hacer de nuestro comentado, versos casi impresionantes donde el amor por la Naturaleza se enlaza con la alusión, que aquí aparece por vez primera en el ensayo de Delgado, concreta del «alto Espino dónde está su tierra...», dándonos una fugaz y certera noticia del dolor del hombre hacia lo ido, hacia «Leonor, la esposa tempranamente fallecida». Pero alusiones similares se verán en otros poemas dedicados a Juan Ramón, a Miguel de Unamuno, y más directamente en las «Canciones a Guiomar». Y es precisamente en este contexto en el que va a hacer hincapié Delgado en todo su ensayo, esto es, en las relaciones íntimas de Antonio Machado con las dos mujeres de su vida y la incertidumbre que cubrió sus espacios de soledad. Es como si la vida toda del poeta se hallara íntimamente ligada a los dos sucesos vitales de su existencia o a ese complicado engranaje de no llegar a poseer toda la felicidad buscada, lo que, por otra parte, hace posible una inmensa obra lírica que lleva las notas de tales sucesos. Lo demás (viajes, trabajo en Soria, Baeza y Segovia, guerra civil española, etc.), son simples datos que existen alrededor de su íntima búsqueda de la compañera, a medio camino entre la casi niña, Leonor, y la casi imposible Guiomar, atada a lazos ajenos.

Se advierte en la obra de Jaime Delgado una intensa expectación ante los mencionados hechos, como si hubiera en todo el estudio un deseo implícito de hacer cambiar el sino de las cosas para evitar que las «Soledades» del poeta se vieran de alguna manera mitigadas, y ello es porque ve a Machado como hombre y de esa visión se va a ir desgranando sentidamente su situación de lírico grandioso y Delgado sabe, presiente, que de no haber existido tantos impedimentos en la vida del poeta, tal vez Antonio Machado no hubiera pervivido, más

que como otra cosa, como poeta.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO. (Ciudad Puerta de Sierra, 2. C/Gredos, 4, 3.º A. MAJADAHONDA, Madrid.)*

ANTONIO MACHADO, POETA SIMBOLISTA *

Tout n'est ici-bas que symbole et songe

(Ernest RENAN: «Prière sur l'Acropole)

Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu.

(Antonio MACHADO: «Soledades»)

Cuando Luis Cernuda sellaba su obra como una lucha inútil, sollozante, entre «la realidad y el deseo», de alguna manera erigía esa lucha en arquetipo de toda creación, más aún, de toda vida humana. Y a esa convicción llega también J. M. Aguirre, tras un estudio denso, documentadísimo y lúcido de la obra de Antonio Machado. En esa bipolaridad dialéctica realidad/deseo, al hombre le toca la parte más excitante y la más vana: el deseo. Al poeta le toca además de manera exacerbada. Sabe que la batalla está perdida de antemano y, sin embargo, la afronta con denuedo. Es el duelo nocturno entre Jacob y el ángel. Son fuerzas desiguales en pugna. Llega luego el derrumbe, y una especie de póstuma melancolía que el propio Cernuda ha expresado quizá como nadie:

Desde el rincón de algún compás, a solas,
con la frente en la mano —tal fantasma que vuelve—
llorarías pensando
cuán bella fue la vida y cuán inútil.

No sabemos si esa melancolía final condena lo vivido. Apostaríamos a que no. Contra toda lógica, a contracorriente, el poeta se afe-

* J. M. Aguirre: «Antonio Machado, poeta simbolista», Ed. Taurus, Madrid, 1973, 380 pp.

rra a la vida asimilando lo soñado a lo vivido. Quizá por su misma esquivez —por la vida que se le niega— la ama más, como el amante a la mujer que le desespera.

En este contexto no puede extrañarnos la tesis que defiende J. M. Aguirre: «El tema de la lírica de Machado no es ni el paisaje, ni el pasado, ni el tiempo, ni el sueño, ni la memoria, ni..., ni siquiera el amor. Su objeto único es el sentimiento derivado de la ausencia y el deseo del amor, en la presencia insoslayable de la muerte; es decir, los dos más profundamente dramáticos universales del sentimiento: «¡Tu cuerpo, niña!» y «Requiem eternam!» (pág. 380).

Dicho también por boca del pueblo:

La ausencia es aire
que apaga el fuego chico
y enciende el grande.

Expresado con palabras de místico, Juan de la Cruz, «Cántico espiritual»: «el enamorado vive siempre penado en la ausencia, porque él está ya entregado al que ama, esperando la paga de la entrega que ha hecho, y es la entrega del amado a él, y todavía no se le da»... Enamorado del amor sería la definición y el castigo de Antonio Machado, el hombre bueno, el solitario que perdió lo que más quería (Leonor), el que invocó a la soledad como a su sola compañía y dijo: «Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.»

J. M. Aguirre ha encontrado la clave secreta, una especie de reducción al absurdo (tomada literalmente). Los tardíos ojos de Guiomar —¿realidad?, ¿sueño?— eran también ficción, ojos de esfinge. No importa que ese amor tuviese arraigo en una mujer concreta, conocida. No la logró. No la podía lograr. Porque en su caso el logro carnal era pérdida o desencanto, terror de «viajero» ante «la pantera de la lujuria». Para Antonio Machado, la muerte era —es— la única y definitiva alternativa del amor.

Hombre de su tiempo, inscrito en las dos corrientes de su época —simbolismo, modernismo—, fue, por vía de rigor absoluto, un poeta original, independiente. No se tomó el símbolo como una frivolidad, sino como una fatalidad. De ahí su justeza, su verso sobrio, su simplicidad contenida. No despreció el simbolismo ni el modernismo, sino sus veleidades gratuitas, sus excesos, su descontrol. En su obra

se da una firme continuidad (pocos poetas tan «propios»), y así —como subraya justamente el autor de este estudio— la meta-física de «Soledades» no es muy diferente de la meta-erótica de Abel Martín. Amor y muerte se entrañan de manera dramática. De ahí el pesimismo machadiano, la melancolía —emoción central en toda su obra—, hija del conflicto entre la Arcadia dorada y la íntima creencia de su imposibilidad. Hombre dividido: corazón dividido:

Hora de mi corazón
la hora de una esperanza
y una desesperación.

¿Más desesperación que esperanza? Quizá, pero siempre mitigada por la melancolía, matiz que en nuestro idioma comporta cierta manera de dulzura dolida.

Consciente de esa lucha en sueños, lucha nocturna, batalla entre Jacob y el ángel, Antonio Machado tiene obsesión por despertar. Hay una íntima, una desgarrada jerarquía que va de la vida al sueño, y del sueño al desvelo. El poeta lo expresa, intensamente, en «Proverbios y cantares»:

Si vivir es bueno,
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar.

¿En qué consiste ese «despertar»? ¿Sólo en ver lo real sin el velo de Maya que le impone nuestra ilusión? No. Despertar es pervivir. Vivir después de morir, como apunta certeramente Laín Entralgo en su obra «La espera y la esperanza». El verle la cara a Dios —deseo bíblico—, el que no todo «se lo trague la tierra», el esperar «hacia la luz y hacia la vida otro milagro de la primavera» (el milagro definitivo), son obsesiones y dudas de Antonio Machado, el que se dolía «de una fe sin amor». ¡Qué gigantescas batallas debieron librase en su alma de solitario! Si la existencia es mero pasar, tiempo vacío, la sobre-existencia, la supervivencia debe ser plenitud sin ocaso en otra vida inagotable y verdadera.

Machado fue hombre de su tiempo también en esa duda (recordemos la dramática obsesión de Unamuno por la imortalidad). Am-

bos —Machado, Unamuno— vivieron en el eje de dos corrientes fortísimas y enemigas: la incredulidad que se abría paso desde lo racional, la fe arraigada y temeraria que *irrumpía* desde el corazón, desde el deseo. La timidez erótica de Machado se sublima en esa esperanza desafortunada —¿inútil?— que le exalta a la vez que le aniquila. Posiblemente la duda le acabó de rematar en Colliure, una duda *toujours recommencée,* como la mar de Valèry, como esa mar azul y póstuma, último paisaje posible de sus ojos.—*JOSE MARIA BERMEJO (Avda. del Manzanares, 20, 1.º A. MADRID-11).*

EN TORNO A LOS «APOCRIFOS» DE ANTONIO MACHADO

Son diversas las razones por las cuales aún no han sido bien estudiados los trabajos de Machado que hoy reconocemos con el sobrenombre de «apócrifos». En primer lugar, estos escritos producen una especie de incomodidad y de desilusión en todos aquellos que suelen amar la obra en verso del poeta, la obra que éste firmara con su propio nombre; aquélla, en suma, que no ocultó máscara alguna. Son estos mismos seguidores fervorosos de su obra en verso los que minimizan al pensador, al filósofo que, en contraposición con el poeta, luchaba por aflorar en la señera personalidad de Machado. (Afán, lucha que en Unamuno se diera a la inversa, al desear —él que era un pensador nato— acercarse al mundo de la poesía.) Otras veces, y volviendo a los apócrifos, desilusiona lo inconexo, lo parcial e inacabado de su exposición, la ausencia patente de textos perdidos que bien hubieran podido completar los ya existentes. Por último, hay quien suele rechazar estos escritos, teniéndolos por parte confusa y poco significativa dentro de una obra fecunda.

A clarificar todas estas dudas, a escudriñar las olvidadas parcelas de la obra de Antonio Machado viene ahora un trabajo que acaba de publicar Giovanni Caravaggi, catedrático de Lengua Española en la universidad italiana de Pavia y estudioso ya en otras ocasiones de la obra de nuestro poeta (1). Se trata de un trabajo que llega seis

(1) «Sulla genesi degli 'apocrifi' di A. Machado». «Studi e problemi di critica testuale», núm. 10, abril 1975.

años después de la publicación de otro suyo que giraba en torno a la obra fundamental de Machado (2). En consecuencia, podemos decir que la nueva obra es un buen complemento de la anterior, por ofrecernos ese Machado de los »apócrifos» aún no conocido suficientemente por lectores y críticos.

Caravaggi comienza su estudio saliendo al paso precisamente de quienes recelan de estos aspectos de la obra machadiana. Reconoce la dificultad que los textos entrañan y la «precariedad» que lleva consigo toda obra inconclusa. Caravaggi está con aquellos —Mario Socrate, Pablo de A. Cobos— que ven en estas páginas de Machado un punto de culminación en su experiencia lírica, un mensaje si no maduro, sí sumamente interesante. Para Caravaggi los escritos «apócrifos» son, ante todo, «el punto de llegada de un largo itinerario poético», una especie de culminación en el desarrollo de su poética, «la conclusión, en modo alguno paradójica, de una investigación lírica provista de un coherente desarrollo».

De las dos partes en las que se divide su trabajo, va a ser sobre todo en la segunda en donde se analice este punto concreto, reservándose la primera a la génesis y desarrollo de los escritos. La complejidad de los «apócrifos» parece nacer de su propia y un tanto oscura cronología. Las páginas que conocemos se remontan a períodos bien diferentes de la vida del poeta. El testimonio más antiguo parece ser el de un cuaderno de apuntes sobre poetas y filósofos «que hubieran podido existir» comenzado a partir de 1912. Hay razones que prueban que al menos otros dos cuadernos de apuntes se perdieron, muy probablemente con aquel maletín del que el poeta tuvo que desprenderse en su apresurado y amargo paso hacia el breve exilio francés: manuscritos relativos a Abel Martín y Juan de Mairena y también otros referentes a la producción del período de la guerra civil, muchos de los cuales pudieron haber sido publicados en revistas. Caravaggi reafirma esta posibilidad que Macri señalara en la edición italiana de las Poesía de Machado (3).

Son, por ello, sumamente útiles los textos recuperados, aunque haya sido el propio Machado en una de las páginas de sus *Complementarios* el que comience quitando importancia a los mismos cuan-

---

(2) G. Caravaggi: «I paesaggi 'emotivi' di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'intimismo», Bologne, Pátron, 1969.

(3) Oreste Macri: «Poesie» de Antonio Machado. Milano (Lerici), 1969.

do nos dice: «... son apuntes que nadie tiene derecho a publicar», o «Contiene borradores y apuntes impublicables...». Caravaggi quita peso a tales afirmaciones y profundiza en su investigación para darnos el verdadero por qué, la génesis de estos escritos. Los *Complementarios* no tienen ningún origen fácil, superficial. Parecen nacer, por el contrario, de uno de los períodos más críticos de la vida de Antonio Machado; el inmediatamente posterior a la muerte de sus esposa Leonor. Esto vendría a confirmarnos que los *Complementarios* van a ser sobre todo una especie de Diario de ideas con el que el poeta va a «superar la angustia de la soledad y a apaciguar la urgencia de preguntas que el monólogo interior no lograba resolver».

Esta razón fundamental del nacimiento de unas páginas en forma de Diario no impide que en ellas vayan apareciendo, aunque en forma embrionaria, otras ideas y proyectos a desarrollar en el futuro. Además de un buen medio para cancelar las dudas interiores y aplacar el dolor, estas páginas primeras ya nos hablan de su «sed metafísica de lo esencialmente otro» y se va perfilando en ellas el futuro *Cancionero Apócrifo*. Aunque en principio parece tratarse sólo de un «intento inacabado», Caravaggi rastrea todos los primeros indicios, el esquema o «programa» de la futura producción apócrifa. De estos iniciales y significativos sondeos Caravaggi entresaca la que parece ser bien clave del futuro proyecto:

> Los poetas —dice Machado— han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesía; pero no han intentado hacer un libro de poetas.

Y añade en la misma página:

> Un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesía auténtica.

La idea no tiene un carácter exclusivamente poético si tenemos en cuenta que unas páginas más adelante encontramos un proyecto de «Ensayistas del siglo XIX» y otro de «Filósofos españoles del siglo XIX». Machado no duda en mostrar a algunos de éstos doblemente apócrifos, al añadirles a los nombres su correspondiente anónimo. Sin embargo, es necesario señalar cómo al desaparecer los filósofos «sin

dejar trazas» no, por ello, van a perderse algunas de sus obras. Este detalle que señaló Valverde (4) lo confirma ahora Caravaggi señalando los futuros trabajos del propio Abel Martín, quien dejó «una importante obra filosófica».

Se detiene Caravaggi a señalar los nombres no gratuitos con que Machado bautiza a sus personajes; nombres que para él «indican la existencia de una sutil ironía». Esta apreciación —acaso más visible para un extranjero— se compenetra con la de Macri (5), quien había visto en los respectivos nombres «caricaturas de tipo tradicional», alusiones a lugares «castizos», sin estar desprovistos, por ello, de las deformaciones propias del literato. Aunque Caravaggi se detiene a señalar el carácter parcial y apresurado del *Cancionero* —por ejemplo, en contraposición con la obra de Mairena—, no, por ello, le pasan desapercibidos estos significativos detalles en torno a la toponimia, los paralelismos de los «apócrifos» con su creador —recordemos que entre ellos hay un Antonio Machado nacido en Sevilla y muerto en Huesca— y, en general, los aspectos cronológicos, meticulosamente señalados. En otro orden de cosas, la creación de estos supuestos poetas no constituye para Caravaggi una fácil «coartada», una máscara o serie de máscaras —tantas como autores imaginados— tras las que se oculta el verdadero poeta. A este respecto recuerda los heterónimos usados por Pessoa: Alberto Caeiro, Alvaro de Campos y Ricardo Reis.

Igualmente valioso es el análisis de las relaciones maestro-alumno y las consiguientes influencias que el propio Machado no se había olvidado de subrayar: «su punto de partida —el de Mairena— está en el pensamiento de su maestro Abel Martín». Para Caravaggi, Mairena desarrolla claramente el pensamiento de Martín, pero sin olvidar, por ello, que ya desde un principio destaca la originalidad y el desarrollo de la filosofía martiniana. De ésta destaca Caravaggi la predominancia de la investigación filosófica sobre «el procedimiento intuitivo de la 'lógica poética'».

El *Juan de Mairena* aparece como una obra mucho más coherente. Si bien los *Complementarios* son un poco el «cajón de sastre», el origen y esquema de proyectos futuros, sólo *Juan de Mairena* tiene un marcado carácter de ensayo. Ensayo muy cercano al perio-

---

(4) J. M.ª Valverde, edición de «Nuevas canciones», Madrid, Castalia, 1971.
(5) Ob. cit.

dismo, pero a ese periodismo, como ha señalado Cobos (6), «noble y ambicioso» de los miembros del 98. Si hay unas páginas en las que el Machado pensador está a tono con algunos de sus contemporáneos —Unamuno, Maeztu, Ortega, Azorín—, son precisamente las de su *Juan de Mairena*. No cabe duda de que aunque fueron artículos reservados a las apresuradas páginas de los periódicos —«Diario de Madrid», «El Sol»— hay entre ellos un lazo de unión, un tácito propósito de Machado para que fueran con un determinado espíritu que los caracteriza en su conjunto.

Del *Juan de Mairena* Caravaggi adelanta la certera hipótesis de que es un buen complemento del *Cancionero Apócrifo*, aunque los problemas de ambos textos «impiden verificar con detalle la génesis de las dos obras». Sin embargo, no cabe duda sobre la contemporaneidad con que ambas obras fueron compuestas —«incluso en los mismos meses», señala Caravaggi—, pero dejando siempre clara la división, los distintos caminos que siguen los textos a partir de 1936.

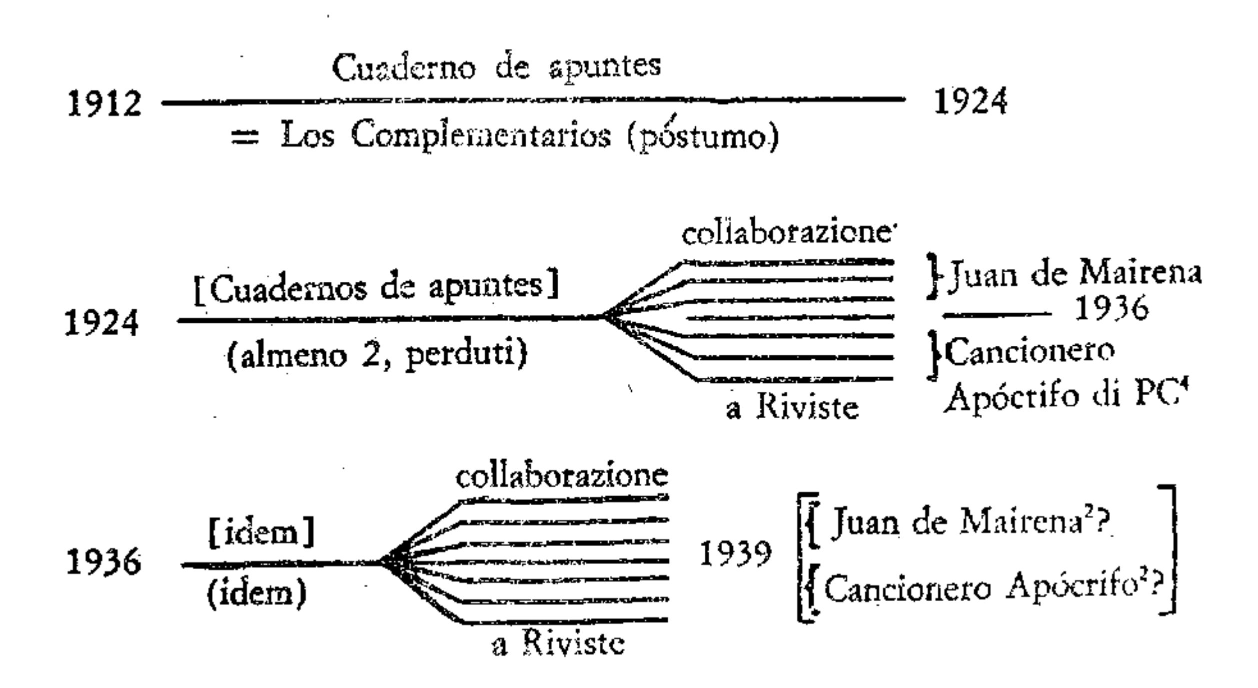
La guerra civil truncó no pocos proyectos, pero, entre otros, hay que deplorar el de que Machado no escribiese más extensamente sobre la poesía de sus contemporáneos. Es más, deploramos que se dejara en el tintero a aquel Pedro de Zúñiga, poeta apócrifo *contemporáneo*, del que habla en una carta a Ernesto Jiménez Caballero. Hubiera sido sumamente interesante ver qué versos atribuía Antonio Machado a un poeta de 28 años —le suponía nacido en 1900 y la carta a Jiménez Caballero lleva fecha de 1928—, un poeta dos años menor que Lorca, con una edad aproximada a la que por entonces tenían los poetas del 27. ¿Qué versos habría utilizado Machado para enjuiciar a un poeta que bien podría haber sido su alumno? ¿Cuán hubiera sido su criterio teniendo Machado el juicio que todos sabemos sobre los nuevos poetas? Podemos suponérnoslo a juzgar por la conocida carta escrita a Gerardo Diego a raíz de la publicación por parte de éste de su conocida *Antología*. Caravaggi pasa revista a todas estas posibilidades para llegar más o menos a nuestra conclusión, a una situación de escepticismo y de la desconfianza por parte de Machado hacia los nuevos autores. ¿Con su Pedro de Zúñiga hubiera intentado oponer el poeta de los *Campos de Castilla* «su naturaleza intuitiva radicada en el tiempo a las abstracciones 'barrocas' de la

---

(6) P. de A. Cobos: «El pensamiento de A. Machado en Juan de Mairena», Madrid, Insula, 1971.

generación neosimbolista»? ¿Se habría decidido simplemente por el camino del sabio humor, del que tanto gustó en esta época?

Caravaggi cierra la primera parte de su estudio subrayando la disolución de los proyectos machadianos a partir de 1936 e inserta el siguiente esquema, tan valioso para apreciar el proceso de creación seguido en los «apócrifos»:



¿Perseguía, sobre todo, Machado el encuentro con un personaje fruto de la imaginación, pero «provisto de dimensiones verosímiles, en el cual él pudiera reflejar sus propias intuiciones»? ¿Buscaba un personaje-«espejo»? Todo el complejo plan de los «apócrifos» parece estar dirigido a esa «búsqueda de una situación válida para construir una realidad poética alternativa». Como bien señala Caravaggi, es probable que Machado, desilusionado y limitado por una postura puramente «intuitiva» busque por caminos analíticos, racionales, una mayor penetración. De aquí el papel primordial que para el crítico tienen los «apócrifos». Machado, que se reconocía como un «intimista» —sin caer, por ello, en el egocentrismo becqueriano— sufría y se preocupaba con los cambios experimentados por la nueva lírica:

> Bajo la abigarrada imaginería de los poetas novísimos se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo ello será muy nuevo (si lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta es el culto de las metáforas.

De aquí nace ese afán subrayado por Caravaggi, esa aventura de salir al encuentro con ese *otro* simbólico, ese continuo propósito de comparar y esa obsesión por las imágenes como la del *espejo* o el *agua*.

Caravaggi hace notar, por otra parte, algo que no es usual entre los críticos a la hora de analizar los primeros libros de Machado: reconoce lo que en *Campos de Castilla* hay de «nueva experiencia lírica». Insisto en esto porque últimamente hay una tendencia a quedarse tan sólo con el Machado de *Soledades*, ese libro con halo modernista. Caravaggi no entra en análisis tópicos y en supuestos más o menos noventayochistas, sino que intuye lo que en el segundo libro hay de cambio, de profundizada evolución (7). Señala lo que en *Campos de Castilla* hay de «drama nacional», viendo el paisaje como símbolo o emblema. La mejor prueba de que Machado camina hacia la interiorización son sus *Nuevas Canciones*. Todo ello a pesar de su afán de *desubjetivación*. El deseo utopista de un arte «objetivo y comunitario» —al decir de Caravaggi— no pudo borrar lo que en realidad bullía en su interior.

Se cierra el estudio que comentamos con el análisis estructural de aquella lección un tanto socrática en la que Mairena afronta un argumento muy del gusto de Machado: «el de la naturaleza y función de las imágenes poéticas». Esta detenida aproximación al contenido del texto va seguida de la serie de contundentes testimonios que Machado nos dejó sobre «el uso superfluo de las metáforas». En su afán de mostrar «el uso artificioso del lenguaje» no duda nuestro poeta en citar al mismísimo Lope, poeta que, por cierto, le era querido, por ser «tan intuitivo en sus Canciones». En el fondo, la razón de tales críticas se hallaba en la ya señalada obsesión que Machado sentía por las tendencias novedosamente espectaculares de la naciente lírica, la del 27.

El agudo estudio de Caravaggi se detiene precisamente en este punto sobre el que los críticos aún deben de volver sus ojos. Concepto o contenido, metáfora o llana descripción, obsesión directa o indirecta, forma o fondo... Estamos de nuevo a las puertas de uno de los más insoslayables y oscuros problemas que el fenómeno poético plantea.—*ANTONIO COLINAS (Islas Cíes, 5. MADRID-35).*

---

(7) Véase a este respecto mi artículo «Antonio Machado: dudas de hoy, poesía de siempre», Insula, julio-agosto 1975.

MACHADO EN FRANCES

Hasta hoy, la mayor recopilación en lengua francesa de la obra poética machadiana ha corrido a cargo de Sylvie Lèger y Bernard Sesé. En 1973, la gran editorial Gallimard publicó su trabajo con el título de *Antonio Machado: Poésies.* No era la primera vez que Gallimard se interesara por Machado (ya publicó con anterioridad su *Juan de Mairena)* ni que lo hiciera Sesé, autor de algunos estudios sobre su obra y de varias traducciones en el período comprendido entre 1962 y 1973.

Este último volumen, generoso y cuidado (con una extensión superior a las 500 páginas) incluye la casi totalidad de la obra lírica del autor, y es lástima que, por un muy escaso número de poemas no resulte una edición de toda su poesía.

Se abre el libro con un prólogo de Claude Esteban, que profundiza agudamente en varios aspectos del pensamiento de Machado. Los únicos reparos a este prólogo podrían ser un cierto énfasis en las semejanzas entre Bécquer y Machado (semejanzas que quedan poco o nada claras) y una óptica demasiado *exterior* de la órbita del poeta.

La breve bibliografía que se inserta a continuación ha de ser muy útil para el lector que se encuentre por vez primera con este autor español. Después, conformando toda una primera parte de las cuatro que integran el volumen, aparece la traducción íntegra de las *Poesías Completas,* naturalmente según la edición de 1936, de la que no se escamotea ni siquiera la rubeniana «Oración por Antonio Machado», pórtico también de la española.

La calidad de la traducción es, en general, bastante alta. Sesé ha escogido la literalidad, opción muy acertada en el caso de un poeta como éste, cuya obra, por su densidad y lo profundo del pensamiento que la informa, hubiera tolerado muy difícilmente una versión apoyada más en la musicalidad del verso o en el cuidado excesivo de la imagen. De este modo, aunque a veces el verso francés quede algo tosco, el contenido del poema llega al lector con una nitidez más que aceptable.

Pero aunque, como decimos, la traducción está cuidada, aún es posible encontrar algún que otro error. El más importante de ellos —importante por afectar a la totalidad de un poema— se refiere al XLI de los «Proverbios y Canciones» *(Campos de Castilla)* en donde

Sylvie Lèger o Bernard Sesé —que ambos han firmado la versión de los *Campos*— traducen así:

> *«Il est bon de savoir que les verres*
> *ne servent pas à boire;*
> *ce qui est dommage est de ne pas savoir*
> *à quoi sert la soif.»*

Como vemos, la inserción de la partícula *pas* prueba que no puede tratarse de una errata, sino de un error entre el adverbio *no* y el pronombre *nos* a la hora de ver el texto español. De esta manera, el poema queda convertido en algo absolutamente muerto. Lo que no acaba de entenderse es cómo les ha podido ocurrir esto a dos conocedores de la obra machadiana, como demuestran ser Sesé y Lèger. Confiamos en que, de hacerse una nueva edición de este volumen, tal error sea convenientemente subsanado.

En las otras tres partes en que el volumen se encuentra dividido se recogen sucesivamente los poemas escritos entre 1936 y 1939 con el título genérico de «Poèsies de la guerre», los versos que Sesé considera «épars» o reencontrados y, por fin, una cuarta y última sección se dedica el «ars poética» y los prólogos escritos por Machado para las ediciones de sus *Páginas escogidas, Soledades, Campos de Castilla* y las *Soledades, Galerías y otros poemas.* También se incluye en esta cuarta parte la traducción al francés del inacabado discurso de Machado para su recepción en la Academia de la Lengua.

Como un apéndice, da también Sesé su versión (publicada ya en 1969) del texto en prosa de Machado sobre *La tierra de Alvargonzález,* aunque quizá hubiera sido preferible aceptar la colocación de ese texto en el mismo lugar en que lo hizo el propio Machado, esto es, como introducción a su largo poema-romance sobre el tema de los hermanos parricidas.

Unas páginas de notas aclaratorias de ciertos versos o personas citadas en ellos completan el libro, junto con una bibliografía ceñida a lo publicado en francés sobre el poeta.

Como se ve, se trata de un volumen bien organizado y compuesto con el que el lector francés pueda sacar idea bastante cabal de la importancia y el peso específico de la poesía de Antonio Machado, un volumen situado en ese equilibrio justo, en esa línea de demarcación entre el estudio erudito y el lanzamiento de un escritor ex-

tranjero. Solamente hemos de lamentar, como dijimos antes, que por unos pocos poemas (entre ellos el bloque del *Cancionero Apócrifo*) no pueda decirse todavía que la totalidad de la obra poética de Antonio Machado haya sido traducida al idioma de la tierra bajo la que yacen sus restos.—*ALBERTO PORLAN. (Nieremberg, 21. Madrid-2.)*

ANTONIO MACHADO EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

El gran poeta español Antonio Machado recibió un emotivo homenaje el pasado 12 de junio en la Casa de la Unesco en París. Con motivo del centenario de su nacimiento, la Comisión de Actividades Culturales de la Asociación del Personal de la Unesco organizó ese día una velada en su homenaje, con la participación de Rafael Alberti, Pedro Laín Entralgo, Jean Cassou, José María Castellet, el dibujante español Vázquez de Sola y los textos recogidos especialmente para este homenaje de varios escritores españoles y latinoamericanos como José Agustín Goytisolo, Blas de Otero, José Manuel Caballero Bonald, Félix Grande, Juan Marinello y Jorge Enrique Adoum. El acto —donde primó el público joven y entusiasta— puso de relieve la vigencia de la poesía de Antonio Machado y la profundidad de su mensaje comunitario y popular.

Fue justamente Pedro Laín Entralgo quien analizó, en primer lugar, la dualidad dialéctica entre intimidad y pueblo en la obra de Machado. El cantor de la intimidad personal fue también un hombre preocupado por «los otros», ese pueblo que le permitió exclamar «¡Oh! santidad del pueblo, ¡oh, pueblo santo!» —recordó Laín, para preguntarse a continuación— «Intimidad y pueblo, ¿son acaso realidades inconciliables en la obra de nuestro enorme poeta?»

La respuesta a esta ardua interrogante la había dado directamente el propio poeta a través de su «alter ego» Juan de Mairena. El concepto de «otredad», un prójimo amado como a sí mismo «sin nunca olvidar que es otro», es el que permite la unión poética entre el «yo» y el «tú». La visión machadiana del amor —explicó Laín Entralgo— tiende puentes entre la intimidad y el pueblo, entre lo individual y lo colectivo, haciendo posible la lírica comunitaria. Justamente a través de esa «comunión» se da una poesía auténtica porque es «comunicante», además de ser íntima y sincera.

Sin querer caer en una visión excesivamente filosófica de la obra de Antonio Machado, Laín Entralgo recordó al final de su intervención cuál era el sentido de la hoja de papel con tres breves anotaciones poéticas, encontradas en un bolsillo del raído gabán del poeta el día de su muerte. «Y te daré mi canción: se canta lo que se pierde», decía la tercera de esas notas.

«Se canta lo que se pierde: gran verdad poética» —añadió Laín—. «Pero, ¿no es también cierto, complementariamente, que 'se canta lo que se quiere', lo que antes de cantar uno amaba y deseaba? Cantando lo que él quería e iba perdiendo vivió y escribió nuestro Antonio Machado. Ojalá un día llegue a ser realidad lo mucho que él quiso».

UN PUENTE ENTRE LA INTIMIDAD Y LA COMUNICACION

Tomando la palabra a continuación, el poeta y escritor francés Jean Cassou recordó su primer encuentro con Antonio Machado, una noche de apagón en Segovia.

«Vi a Machado como un ser nocturno —dijo Cassou— y luego descubrí la función que cumplía la noche en su poesía: 'una intimidad que procura la comunicación'. Pero si hay comunicación significa que existe un interlocutor. ¿Cuál es el interlocutor de la obra de Machado?; el pueblo, respondió Cassou, señalando cómo Machado había utilizado el lenguaje de las coplas, los proverbios, los romances, para vivir el pueblo, seguirlo y acompañarlo.»

«Machado acompañó al pueblo hasta el fin —dijo finalmente Cassou— y lo hizo no sólo en su poesía, sino con su vida.» En este viaje el poeta pasó del hombre individual al hombre universal, donde todos los hombres están juntos en ese lugar común que da el tiempo y crea los ciudadanos del mundo.

MACHADO EN TIERRAS CATALANAS

Por su parte, el crítico y poeta catalán José María Castellet destacó en su intervención en el homenaje a Machado que: «mi presencia entre vosotros quiere ser el homenaje de los escritores catalanes al poeta y al hombre ejemplar que vivió sus últimos años y murió, también —lejos de su Andalucía natal y de su Castilla de adopción— entre las gentes de los Países Catalanes».

Así, Castellet recorrió con emocionantes detalles los años en que Machado vivió en Rocafort (1936-38), cerca de Valencia, y luego en Barcelona (1938), unidos a su progresivo desmoronamiento físico. Es en Barcelona donde Machado se lamenta: «¡Si la guerra nos dejara pensar! ¡Si la guerra nos dejara sentir!»

Pero Barcelona no es tampoco un lugar seguro para el poeta. Alrededor del 20 de enero de 1939 es evacuado junto con su familia y —según los testimonios de otros poetas catalanes, recogidos por Castellet— el paso de los Pirineos lo hizo a pie. «¡Hallarme en Francia y como un mendigo!», fueron sus primeras palabras al cruzar la frontera.

Las últimas semanas de su vida las pasaría en Colliure, pequeño pueblo pescador de la Cataluña francesa, en la fonda de Madame Quintana, donde Machado reencontró la fuerza del mar Mediterráneo y donde murió el 22 de febrero. «Terminaba así su periplo de guerra y exilio por los países catalanes», resumió Castellet, para morir «ligero de equipaje» y «casi desnudo como los hijos de la mar».

UNA ELEGIA DE SÌ MISMO

«Cien años, ahora, del nacimiento de Antonio Machado, una noche de julio, de 1975, en el palacio de las Dueñas, de Sevilla» —empezó diciendo Rafael Alberti en la última parte del homenaje. Cien años, que celebramos aquí reunidos, españoles de dentro y de fuera, en la tierra de Francia.»

Como poeta, Alberti se remontó al momento en que conoció a Machado, 1924, «año en que me sentí impulsado a conocerlo para expresarle mi gratitud por su voto a favor del Premio Nacional de Poesía por mi primer libro *Marinero en tierra.* Un día Alberti se cruzó por la calle con Machado: «Bajaba, lenta, una sombra de hombre, con pasos de sonámbulo por la calle del Cisne, con pasos de alma enfundada en sí, ausente, fuera del mundo de la calle, en la mañana primaveral sonante a árboles con pájaros».

Lo abordó para agradecerle el premio y sólo obtuvo unos monosílabos por respuesta, ausente su espíritu de toda conversación. Esa imagen fue durante varios años para Alberti su único recuerdo de Machado. Sin embargo, un día obtuvo una cordial colaboración para la revista *Octubre,* que dirigía con María Teresa León, su esposa. Luego los contactos se harían más frecuentes, hasta ser parte del

drama de la Guerra Civil española: las rogativas de Alberti y León Felipe para que Machado saliera de Madrid en noviembre de 1936, la despedida emocionada que se le tributó antes de partir rumbo a Valencia, finalmente el encuentro en Rocafort en un jardín lleno de limoneros y jazmines, con la presencia invisible, pero cercana, del mar Mediterráneo.

Rafael Alberti recordó finalmente cómo Machado ya se moría en esos momentos, aunque escribiera «¡Cómo parece dormida / la guerra, de mar a mar, / mientras Valencia florida / se bebe el Guadalaviar!» Machado no pudo mirar mucho más ese mar, «pues era ya una elegía, casi un recuerdo de sí mismo, cuando allá, solo, en Colliure, vino la muerte a tocarle».

Sin embargo, el pasado 12 de junio, esta muerte física de Machado, recordada con similar tono emocionado por Laín Entralgo, Cassou y Castellet en el transcurso del homenaje, pareció no tener importancia en ese momento: Machado hombre y Machado poeta estaban más vivos que nunca. Más de quinientos jóvenes presentes en la Unesco lo afirmaron con su recogimiento y con sus aplausos.—*FERNANDO AINSA (UNESCO. Place de Fontenoy, 75 700. PARIS).*



EDICIONES JUCAR

Ofelia Nieto, 75. Madrid-29. Tlfo. 4506380
Ruiz Gómez, 10. Gijón. Tlfo. 342194

COLECCION «LOS POETAS»

TITULOS PUBLICADOS

1. Jesús Alonso MONTERO: *Rosalía de Castro* (3.ª ed.).
2. Marcos Ricardo BARNATAN: *Jorge Luis Borges* (2.ª ed.).
3. Juan MARINELLO: *José Martí* (2.ª ed.).
4. Gabriel CELAYA: *Gustavo Adolfo Bécquer*.
5. Alberto BARASOAIN: *Fray Luis de León*.
6. José Luis ARANGUREN: *San Juan de la Cruz*.
7. Louis PARROT y Jean MARCENAC: *Paul Eluard*.
8. Celso Emilio FERREIRO: *Curros Enríquez* (2.ª ed.).
9. Angel GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez* (Estudio).
10. Angel GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez* (Antología).
11. Guillermo CARNERO: *Espronceda*.
12. Jaime CONCHA: *Rubén Darío*.
13. Antonio COLINAS: *Leopardi*.
14. Carlos MENESES: *Miguel Angel Asturias*.
15. A. MORAVIA y G. MARCUSO: *Mao Tse-Tung*.

EN PREPARACION

Agustín GARCIA CALVO: *Virgilio*.

Angel GONZALEZ: *Antonio Machado*.

Jorge RODRIGUEZ PADRON: *Octavio Paz*.